

Introdução

Acompanho o trabalho do Grupo Uakti desde minha infância. Quando pequeno ia aos shows e, muitas vezes, dormia durante grande parte deles, mas, de certa forma, estava ali, escutando aqueles sons. Não é por acaso que o Uakti é uma das principais influências na minha trajetória musical. Cresci, me graduei em flauta transversal pela Escola de Música da UFMG no ano de 2011 e, hoje, além de flautista sou violonista, cantor e compositor, tendo três CDs e um DVD gravados, com composições de minha autoria. Essas composições inevitavelmente possuem características da música mineira, do Clube da Esquina¹ e das gerações posteriores, sendo que a sonoridade do Uakti, que por tantos anos escutei, representa parte importante de uma bagagem musical que me norteia nos momentos de criação. Sempre me fascinaram aqueles instrumentos peculiares, cada qual com seu atrativo. Alguns feitos com tubos de PVC, outros com madeira, cordas, latinhas de refrigerante, buzinas de bicicleta, cabaças, bambu, vidro, água etc. RIBEIRO (2004), em seu livro *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*, trata a respeito do surgimento do grupo:

A pesquisa musical que levou à criação do grupo Uakti teve início no ano de 1966, quando Marco Antônio Guimarães mudou-se para a Bahia para estudar regência e fagote nos Seminários Livres de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Lá ele conheceu Walter Smetak (1931-1984), músico de origem suíça, que era violoncelista, compositor e construtor de instrumentos não-tradicionais. Sua influência sobre Marco Antônio foi muito além da criatividade e habilidades construtivas: “Significou a vivência da música dentro de uma perspectiva integradora de questões mais amplas da vida. Era um homem essencialmente místico, extraindo [...] de diversas religiões orientais e escolas esotéricas a inspiração para seu trabalho de criação (RIBEIRO, 2004. p.41).

¹ No início dos anos 60, em Belo Horizonte (MG), jovens músicos começam a se encontrar na cena musical da capital mineira. Eles produziam um som que fundia as inovações trazidas pela Bossa Nova a elementos do jazz, do rock'n'roll – principalmente The Beatles –, de música folclórica dos negros mineiros e alguns recursos de música erudita e música hispânica. Nos anos 70, esses artistas tornaram-se referência de qualidade na MPB pelo alto nível de performance e disseminaram suas inovações e influência a diversos cantos do país e do mundo.

Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/o-movimento/>>, acesso em 16/06/2014.

O Grupo Uakti completou, em 2014, trinta e seis anos de trabalho em conjunto. Nesse período foram gravados onze CDs, dois DVDs e centenas de apresentações realizadas, tanto no Brasil como no exterior. Um dos trabalhos mais importantes do grupo é o balé *I Ching*, composto por Marco Antônio Guimarães, a partir de uma leitura ritmo-musical do milenar livro chinês. Escolhi a primeira parte dessa obra, a *Música dos Trigramas*, como tema da minha dissertação de mestrado. Penso que um trabalho escrito, que vise aclarar ao ouvinte todas as nuances contidas na obra, bem como um esclarecimento com respeito às questões fundamentais sobre a qual ela foi construída, pode contribuir para um maior entendimento dessa adaptação musical do profundo conhecimento contido no *I Ching*.

No primeiro capítulo desta dissertação apresento os conceitos básicos desse milenar Livro Chinês das Mutações - *I Ching*, bem como a sua história.

No segundo capítulo trato, de forma sintética, do contexto histórico no qual o Grupo Uakti está inserido, desde as primeiras experiências de Marco Antônio Guimarães nos seminários livres de música da Bahia até os dias de hoje, passados trinta e seis anos da formação do grupo.

No terceiro capítulo falo, de forma mais detalhada, sobre o processo de dois anos de pesquisa e experimentação musical, por parte do Grupo Uakti, e do profundo conhecimento contido no milenar livro chinês, que resultou na composição da trilha do balé *I Ching*. Entrevistas realizadas com cada um dos membros do grupo foram de extrema importância no resgate das memórias daquele período, não somente do ponto de vista musical, mas também para a preservação de grande parte das ideias originais do compositor em relação ao balé, que até os dias de hoje nunca foi encenado.

No quarto e último capítulo, analiso musicalmente as oito peças que constituem a *Música dos Trigramas*. Nessas análises abordo a instrumentação utilizada, os recursos timbrísticos empregados pelo compositor, a forma de cada uma das peças, além das influências de cada trígama – sua classificação e atributos, na composição desenvolvida por Marco Antônio Guimarães.

A versão musical do balé *I Ching*, composto por Marco Antônio, em parceria com o Uakti, no ano de 1989, e que corresponde ao sexto CD lançado pelo grupo, é um dos seus mais importantes trabalhos, inclusive pela fonte inspiradora, sendo esse livro, sem dúvida, uma das mais relevantes obras da literatura mundial, apesar de pouco difundido no Ocidente. Segundo o reconhecido estudioso da cultura chinesa, o sinólogo alemão, Richard Wilhelm:

Sua origem remonta a uma antiguidade mítica, tendo atraído a atenção dos mais eminentes eruditos chineses até os nossos dias. Tudo o que existiu de grandioso e significativo nos três mil anos de história cultural da China ou inspirou-se nesse livro ou exerceu alguma influência na exegese do seu texto. Assim, pode-se afirmar com segurança que uma sabedoria amadurecida ao longo de séculos compõe o *I Ching*. Não é, pois, de estranhar que essas duas vertentes da filosofia chinesa, o Confucionismo e o Taoísmo, tenham suas raízes comuns aqui (WILHELM, 1995, p.03).

1 - *I Ching* - o Livro Chinês das Mutações

1.1 – Contexto histórico do livro *I Ching*

No prefácio da edição inglesa de seu livro *I ching, O Livro das Transmutações*, John Blofeld expõe seu pensamento de quão profunda é a filosofia contida nesse milenar livro chinês e do quão benéfico, para nós seres humanos, pode se tornar o contato com tal conhecimento:

Haverá alguém que acredite sinceramente que o Universo seja um simples caos? As relações entre o comportamento de todas as coisas, grandes e pequenas, desde os corpos celestes que giram no espaço até as partículas subatômicas, demonstra uma configuração universal do movimento, governada por uma Lei Imutável das Transmutações. Na verdade, temos muitos motivos para supor que esta Lei é eterna, para supor que universos podem ser formados e dissolvidos, milênio após milênio, sem modificar a sua ação mais que o nascimento e morte das cigarras. Do que foi dito está claro que, se pudéssemos analisar as mudanças governadas por esta Lei e relacionar nossas ações a um ponto no processo eterno de fluxo e refluxo, aumento e diminuição, subida e descida, seríamos capazes de determinar a melhor atitude a tomar em cada caso. Então, aceitando pacificamente a necessidade de avançar, esperar um pouco ou recuar, aceitando de bom grado o que merecemos, poderíamos chegar bem perto de controlar totalmente nossas vidas! Isto é precisamente o que o antigo Livro da Verdade se propõe a nos ensinar. Seus autores acreditavam que haviam conseguido analisar

as Transmutações em sessenta e quatro processos, cada um deles subdividido em seis estágios e todos se influenciando. Eles criaram um método para relacionar questões individuais aos processos e estágios que as afetam mais de perto, assim desenvolvendo um instrumento, através do qual as futuras gerações poderiam desvendar os segredos do porvir e descobrir o melhor meio de viver em harmonia com as circunstâncias vigentes. Durante mais de dois mil anos, aqueles que aprenderam a usar esse método obtiveram resultados maravilhosos [...] (BLOFELD, 1968, p. 17).

O *I Ching* ou *Livro das Mutações* é um texto clássico chinês dos mais antigos e um dos únicos que, tendo escapado da grande queima de livros ordenada pelo tirano *Ch'in Shih Huang Ti*², chegou até nossos dias. *Ching*, significando clássico, nome este dado por Confúcio à sua edição dos antigos livros, antes era chamado apenas *I*. O ideograma “I” é traduzido de muitas formas e, no século XX, ficou conhecido no ocidente como "mutação" ou "mudança". O que hoje conhecemos com o nome de *I Ching - o Livro das Mutações* surgiu no período anterior à dinastia *Chou*³ (1150-249 a.C.). Na literatura da China, apesar do fato de que centenas de anos separam a vida de cada um deles, quatro sábios são considerados como autores do *I Ching*: respectivamente *Fu Hsi*; Rei *Wen*; seu filho, o Duque de *Chou*, e Confúcio.

*Fu Hsi*⁴ é uma figura mítica que representa um passado muito remoto da cultura chinesa. O fato de que ele seja considerado aquele que inventou os diferentes símbolos lineares que compõem o Livro das Mutações nos indica que isso se deu num período da antiguidade que antecede a memória histórica. Posteriormente, a compilação dos sessenta

² Foi Shih Huang Ti (259-210 a.C.) quem criou e começou a construir a Grande Muralha da China, o maior projeto de engenharia empreendido pela mão do homem até o século dezenove. Foi ele também o primeiro líder a unificar totalmente a nação, que hoje é a mais populosa do mundo. Na história da China, Shih Huang Ti é conhecido como o Primeiro Imperador. Disponível em: <<http://www.ahistoria.com.br/biografia-chin-shih-huang-ti/>>, acesso em 18 de agosto de 2013.

³ A Dinastia Zhou, também chamada dinastia Chou, Chow ou Jou, foi uma das primeiras dinastias chinesas. Calcula-se que o início dessa dinastia se deu com a queda da Dinastia Shang, no final do século X a.C., e seu término com a ascensão da Dinastia Qin, em 256 a.C.. A Dinastia Chou foi a dinastia que teve a maior duração em toda a história da China. A tecnologia da Era do Ferro foi introduzida na China nesse período. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dinastia_Zhou. Acesso em 18 de agosto de 2013.

⁴ Fu Xi ou Fu Hsi, também conhecido como Paoxi, 2800 a.C., foi o primeiro dos Três Augustos da China antiga. Ele é considerado um herói mitológico da cultura, atribuindo-se-lhe a invenção da escrita, da pescaria e da caça. Disponível em: http://imperfectworldofsofia.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html. Acesso em 18 de agosto de 2013.

e quatro hexagramas se deve ao Rei *Wen*⁵, antecessor da dinastia *Chou*. Acredita-se que foi ele quem introduziu os comentários e breves julgamentos a cada um dos hexagramas durante o período em que esteve aprisionado por ordem do tirano *Chou Hsin*. Já o texto relativo às linhas, acredita-se ter sido escrito por seu filho, o Duque de *Chou*⁶. Vários antigos registros históricos indicam que, com o título de "As Mutações de *Chou*" – *Chou I*, foi utilizado na forma de oráculo durante o período da dinastia *Chou*. Essa era a forma do Livro das Mutações quando Confúcio⁷ o encontrou. Já com idade avançada dedicou-lhe um intenso estudo, sendo muito provável que alguns comentários incluídos no *I Ching* sejam trabalho seu. De um terceiro tratado escrito por ele, que inclui um importante e detalhado comentário sobre as “linhas” que compõem os Trigramas e Hexagramas⁸ do *I Ching*, e que foi compilado por seus discípulos ou sucessores sob a forma de perguntas e respostas, restam apenas fragmentos. Alguns desses comentários se encontram na seção do livro intitulada *Wên Yen* (“Comentário às Palavras do Texto”) e, outros, no *Ta Chuan* (“O Grande Tratado”).

Como dito anteriormente, o *I Ching* escapou da grande queima de livros feita pelo tirano *Ch'in Shih Huang Ti*, no tempo em que era considerado um livro de magia e adivinhação, o que levou a escola de magos das dinastias *Ch'in* e *Han* a interpretá-lo sob diferentes enfoques. O *I Ching* pode ser estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. Na própria China, foi sempre alvo de um amplo estudo realizado a partir de

⁵ O conde Wen, também conhecido como rei Wen, 1099–1050 a.C., foi o fundador da Dinastia Chou, que derrubou a anterior Dinastia Shang. É hoje muito mais lembrado, todavia, por suas importantes contribuições para a interpretação do *I Ching*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Conde_Wen> Acesso em 18 de agosto de 2013.

⁶ Filho do rei Wen, o duque de Chou foi um dos fundadores dessa dinastia. No *I Ching*, a descrição do “Julgamento” dos hexagramas é atribuída, pela tradição, ao seu pai e, das “Linhas”, atribuídas a ele. Disponível idem.

⁷ Confúcio, que significa, literalmente, "Mestre Kong" (de 551 a.C. – 479 a.C.), foi um dos mais importantes pensadores e filósofos da China. A filosofia de Confúcio sublinhava uma moralidade pessoal e governamental e, também, os procedimentos corretos nas relações sociais, baseados na justiça e na sinceridade. Os pensamentos de Confúcio foram desenvolvidos num sistema filosófico conhecido por Confucionismo. Seus princípios se basearam nas tradições e crenças do povo chinês. Enfatizava uma lealdade familiar forte, veneração dos ancestrais, respeito para com os idosos e pelas crianças, tendo a família como a base para um governo ideal. Expressou o célebre e conhecido princípio, "não faças aos outros o que não queres que façam a ti", uma das versões mais antigas da ética da reciprocidade. Disponível em: <<http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Zhong-Yong-A-doutrina-do-meio>> . Acesso em 18 de agosto de 2013.

⁸ A combinação de linhas inteiras e partidas em grupos de três forma os oito diferentes Trigramas que compõem o *I Ching*. A dupla combinação desses oito Trigramas resulta nos 64 Hexagramas.

diferentes correntes do pensamento chinês, seja ele religioso, erudito ou, até mesmo, por parte de praticantes da filosofia de vida taoísta.

1.2 - Conceitos básicos do *I Ching*

Diferentes povos, em diversos locais e culturas da antiguidade, fizeram o uso de oráculos. A princípio, os oráculos mais antigos limitavam-se às respostas “sim” e “não”. Essa abordagem oracular foi também a base do *I Ching*. “Sim” era representado por uma linha inteira (____), e “Não” por uma linha partida (__ __). A partir da necessidade de uma maior diferenciação, as linhas passaram a ser combinadas em pares, vindo depois a se acrescentar uma terceira linha. Surgiram assim os oito Trigramas:

Esses oito trigramas foram concebidos como imagens de tudo o que ocorre no céu e na terra. Sustentava-se também que eles se acham num estado de contínua transição, passando de um a outro, assim como uma transição sempre esta ocorrendo, no mundo físico, de um fenômeno para outro [...] Os oito trigramas são símbolos que representam mutáveis estados de transição. São imagens que estão em constante mutação. Focalizam-se não as coisas, em seus estados de ser – como acontece no Ocidente –, mas os seus movimentos de mutação. Os oito trigramas, portanto, não são representações das coisas enquanto tais, mas de suas tendências de movimento (WILHELM, 1995, p.05).

Este é o conceito fundamental do *I Ching*: as linhas inteiras representam o princípio *Yang*, ativo, positivo, masculino. As linhas partidas representam o princípio *Yin*, passivo, negativo ou feminino:

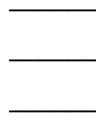
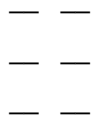
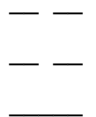
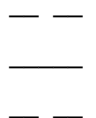
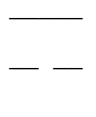
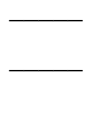
Yin e Yang podem ser aplicados a todos os domínios da vida. Todos os seres, coisas ou fenômenos pertencem a um ou outro grupo. O bem e o mal, a justiça e a injustiça, o agradável e o desagradável, a simpatia e a antipatia, a atração e a repulsão, o amor e o ódio, a alegria e a tristeza, a beleza e a feiura, a inteligência e a estupidez, são estados aparentemente contrários mas intimamente ligados na sua profundidade. Eis por que se transformam com tanta facilidade um no outro, no seu oposto, no seu contrário (SELJAN, 1968, p. 9-10).

Embora a filosofia dialética do Extremo Oriente tenha sido classificada como binária, ela só é dualista aparentemente, pois, em realidade, ela é monista⁹, porque *yin* e *yang*, opostos e antagônicos, são complementares:

⁹ Nome dado às teorias filosóficas que defendem a unidade da realidade como um todo.

O Princípio Único, yin-yang, é pois um compasso, uma bússola aplicável a todas as artes, ciência, técnicas etc. É um princípio sutil e profundo que deu origem à teoria dos elementos chineses do I Ching [...] Yin e Yang são as duas mãos do infinito que animam e destroem todo o universo. Constituem a base do mundo, que sem elas não poderia existir (SELJAN, 1968, p. 9).

Portanto, a combinação de linhas inteiras e partidas em grupos de três forma os oito trigramas, o máximo número que pode ser formado com apenas dois tipos de linhas, conforme exemplo abaixo:

	Nome	Atributo	Imagem	Função Familiar
	<i>Chi'ien</i> , o Criativo	Forte ativo	Céu	Pai
	<i>K'un</i> , o Receptivo	Abnegado maleável	Terra	Mãe
	<i>Chen</i> , o Incitar	Provoca o movimento	Trovão	Filho mais velho
	<i>K'an</i> , o Abismal	Perigoso	Água	Filho do meio
	<i>Ken</i> , a Quietude	Repouso	Montanha	Filho mais novo
	<i>Sun</i> , a Suavidade	Penetrante	Vento, madeira	Filha mais velha

— — — — —	<i>Li</i> , o Aderir	Luminoso Claridade	Fogo	Filha do meio
— — — — —	<i>Tui</i> , a Alegria	Jovial	Lago	Filha mais moça

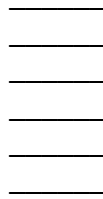
Ex. 01: Quadro dos Oito Trigramas

Segundo o livro I Ching, O Criativo é o Céu e, por isso, denominado o Pai. O Receptivo é a Terra e, por isso, denominada a Mãe. Os trigramas que representam os filhos simbolizam o princípio do movimento em suas diferentes etapas: o início do movimento, o perigo no movimento, o progresso interrompido ou fim do movimento. Os trigramas que representam as filhas simbolizam os vários estágios da devoção: a suave penetração, a beleza e a claridade e, por fim, a alegria tranquila.

Num passado remoto, visando uma maior ampliação e abrangência, esses oito trigramas passaram a ser combinados entre si, dois a dois, obtendo-se assim um total de 64 hexagramas:

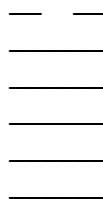
Cada hexagrama contém dois trigramas; esses trigramas podem concordar ou discordar em diferentes graus, determinando assim a significação precisa do hexagrama. Se estão perfeitamente de acordo, o hexagrama simboliza alguma coisa agradável, harmoniosa, afortunada, etc; se estão em desacordo, o hexagrama simboliza alguma coisa desagradável, pouco harmoniosa, infeliz, etc. Se a relação entre os dois trigramas está entre esses dois extremos, a significação não é totalmente desagradável nem totalmente agradável (BLOFELD, 1968, p.57).

Portanto, cada um desses símbolos é composto de seis linhas positivas ou negativas em diferentes disposições. Cada linha pode sofrer uma mudança e sempre que uma linha muda toda a situação simbolizada pelo hexagrama se modifica. Tomemos, como exemplo, o hexagrama *Ch'ien*, o Criativo, o Céu:



Ex. 02: Hexagrama *Ch'ien*, o Criativo, o Céu

Segundo o I Ching, as seis linhas inteiras *Yang*, positivas e masculinas, que compõem este Hexagrama correspondem à energia que, na sua forma primordial, é ativa, espiritual, forte e luminosa. Portanto, esse hexagrama é fundamentalmente forte em sua natureza e, por estar livre de toda fraqueza, tem como essência a energia. Sua imagem é o céu. Sua força não encontra limitações no espaço e por isso é concebida como movimento. O tempo é a base desse movimento. Ele inclui, além do poder do tempo, o poder de persistir no tempo, ou seja, a duração. O poder representado pode ser interpretado de duas formas: sua ação no universo e sua ação no nível da humanidade. No âmbito do universo, esse hexagrama expressa a atividade criativa e poderosa da Divindade. Se aplicado ao mundo dos homens, simboliza a ação luminosa dos homens considerados sábios e santos, aqueles que conduzem a humanidade e que, por meio de sua força, despertam e auxiliam no desenvolvimento da natureza mais elevada dos seres humanos. Se, por exemplo, a linha superior muda, surge daí o hexagrama *Kuai*, o Irromper, a Determinação:



Ex. 03: Hexagrama *Kuai*, o Irromper, a Determinação

Este hexagrama significa, por um lado, a abertura de um caminho após um longo período de tensão, como o irromper de um rio por meio de seus diques, ou como a queda de uma forte tempestade. Por outro, segundo o *I Ching*, se aplicado à condição humana, representa o período no qual os homens inferiores começam a desaparecer.

Como demonstrado nos exemplos acima, nem todas as linhas de um hexagrama mudam necessariamente. Vai depender essencialmente do caráter de uma dada linha. Por exemplo, uma linha cuja natureza é positiva, com um aumento de seu dinamismo transforma-se no oposto, numa linha negativa, enquanto que uma linha positiva de menor força não sofre essa mudança. O mesmo princípio se aplica às linhas negativas.

O Livro das Mutações tem sido utilizado como oráculo desde a antiguidade. Para isso, a formulação da pergunta tem um papel fundamental no sucesso ou no fracasso da consulta.

O oráculo, segundo a tradição chinesa, nunca falha. Suas respostas são sempre claras e precisas; porém o nosso entendimento é, muitas vezes, turvo e confuso. O oráculo sempre mostra o que é; nós, entretanto, muitas vezes não conseguimos ver o que ele nos mostra, pois não queremos ou não sabemos ver. Todas as barreiras e obstáculos à compreensão da resposta estão em nós e não no oráculo (WILHELM, 1995, p.13).

Disse um mestre zen que: "O dedo serve para apontar a Lua; o sábio olha para a Lua, o ignorante para o dedo." Todos os textos acrescentados posteriormente ao verdadeiro original – as figuras lineares – são muito úteis e preciosos, mas somente quando não se permanece apegado a eles.

De importância muito maior que utilizar o *I Ching* como um oráculo é a sua utilização como um Livro de Sabedoria. “*Lao-Tsé*¹⁰ conheceu esse livro e alguns de seus mais profundos aforismos nele se inspiraram.

¹⁰ Nascido em Keuh-jin, na China, Lao Tzu (que não é seu nome verdadeiro e significa algo como “velho mestre”) trabalhou durante certo tempo como historiador e responsável pelos arquivos oficiais dos imperadores da dinastia Chou. Lao tze, Laozi, Lao-tse ou Lao Tzu: todas essas são pronúncias ocidentalizadas do título de uma das maiores personagens da filosofia na China antiga. Acredita-se que nessa época ele tenha escrito o Tao Te Ching (Livro da Razão Suprema), uma das mais antigas e influentes obras filosóficas originárias do Oriente. Ela forma a base do Taoísmo, uma das maiores religiões do

O I Ching a todo instante insiste no autoconhecimento. O método pelo qual isso deve ser alcançado está aberto a todo tipo de aplicações errôneas e por isso não convém aos frívolos e imaturos nem aos intelectuais e racionalistas. Só é apropriado aqueles afeitos a pensar, à reflexão e aos quais apraz meditar sobre o que fazem e o que lhes ocorre (JUNG, 1995, p. 23).

Esta reflexão de C. G. Jung¹¹ aponta para questões essenciais de nossa existência. Até que ponto a forte tendência da cultura Ocidental de uma valoração excessiva do pensamento racional nos distanciou ainda mais de uma possível compreensão do porquê de nossa própria vida? Qual o sentido da existência humana bem como da vida orgânica neste planeta e o porquê da morte? A estas indagações, Jung nos recomenda a ênfase dada pelo *I Ching* ao autoconhecimento, como uma possível via de acesso à compreensão e elucidação de tais questões. O aprendizado da autoobservação, do dar-se conta dos inúmeros fenômenos que ocorrem dentro e fora de nós mesmos, no exato momento em que eles estão ocorrendo, contrapõe-se radicalmente às tentativas de análise como via de compreensão dos processos mentais e emocionais, como procedem as vias tradicionais da psicologia ocidental. Ao afirmar que o método proposto pelo *I Ching* “não convém aos frívolos e imaturos nem aos intelectuais e racionalistas”, servindo somente “àqueles afeitos a pensar, à reflexão e aos quais apraz meditar sobre o que fazem e o que lhes ocorre”, Jung está nos indicando a enorme lacuna existente no pensamento ocidental, no sentido de que a busca da verdade está baseada exclusivamente na análise científica dos fenômenos, não se levando em consideração a importância de um equilíbrio interior, entre mente, emoção e físico, no cerne dessa busca.

Após o lançamento de sua tradução para línguas ocidentais, fruto de importantes trabalhos realizados por Richard Wilhelm, John Blofeld e outros autores que se dedicaram ao estudo, tradução e interpretação do *I Ching*, este livro passou a exercer, pouco a pouco, uma influência cada vez maior sobre o pensamento ocidental. No campo das artes, isso pode ser notado no trabalho do compositor norte americano John Cage. A

mondo. Disponível em: <<http://www.ahistoria.com.br/biografia-lao-tzu-lao-tse/>> . Acesso em 18 de agosto de 2013.

¹¹ Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 de julho de 1875 - Küsnacht, 6 de junho de 1961) foi um psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia junguiana.

partir da década de 1950, fortemente influenciado pela filosofia oriental, do *Zen budismo* e do *I Ching*, que o fascinava, John Cage¹² também usou o livro chinês de forma extensa em suas composições, seja por meio de sua utilização como oráculo no processo de escolha das diferentes opções composicionais, seja pelo “estabelecimento do processo de indeterminação em suas composições” (FERREIRA, 2010, p.56). *Music of Changes* (1951) é uma composição de Cage cujo nome foi inspirado no *I Ching*, que possui também, como título adicional, a denominação de *Book of Changes* (Livro das Mutações):

“Seu processo de composição envolveu a aplicação de decisões tomadas utilizando do *I Ching* nas escolhas das notas, durações, dinâmicas, tempo e densidade. Com esse novo método composicional, Cage começou também a utilizar formas não tradicionais de notação musical” (FERREIRA, 2010, p.56).

Entre os artistas que, no século XX, se interessaram em estudar o *I Ching* e que dele receberam uma forte influência se encontra a artista plástica e escritora brasileira Maria Helena Andrés¹³. Em seu livro *Os Caminhos da Arte*, Maria Helena assim comenta sobre o livro chinês:

A principal qualidade do *I Ching* é a de nos ajudar no auto-conhecimento. Os antigos chineses souberam reunir num livro as várias situações psicológicas do ser humano, ajudando a desvendar os processos do inconsciente. Isso nos permite pensar que o homem, psicologicamente, continua o mesmo desde a Idade da Pedra. Somos perturbados pelas mesmas ansiedades e impulsionados pelas mesma aspirações [...] A idéia de mudança é fundamental no conjunto do livro: Confúcio dizia que tudo flui como um rio, sem pausa, dia e noite. Para ele, o Tao é a lei segundo a qual aquele que percebeu o significado dessa mudança não fixa sua atenção nas coisas transitórias e individuais, mas no imutável, na lei eterna que age em toda mudança (ANDRÉS, 2000, p. 67-68).

¹² Estudou piano com Richard Buhlig e composição com Henry Cowell e Arnold Schoenberg. Compôs inúmeras obras musicais, grande parte delas para grupos de percussão e piano preparado, do qual foi o criador. Foi autor de dois livros de grande repercussão, como "Silêncio" e "Um ano desde segunda-feira", em que expõe suas concepções musicais, que viriam a assinalar uma grande ruptura em toda a tradição musical. (Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/john-cage.jhtm>>, acessado em 07/09/2014).

¹³ Nascida em Belo Horizonte, M.G., no ano de 1922, estudou pintura com Alberto da Veiga Guignard. Pintora, desenhista, arte-educadora e escritora, desde a década de 1950 vem se dedicando aos estudos da arte como forma de desenvolvimento humano. Nas artes plásticas, escolheu como meio de expressão o Abstracionismo lírico, que possibilitou um contato maior com seu mundo interior. A partir de 1970, interessou-se pela cultura oriental, buscando, numa visão holística, a integração Oriente-Occidente.

2 - Breve histórico do Grupo Uakti

Artur Andrés, em entrevista, relata que Marco Antônio Guimarães cresceu em uma família que possuía grande aptidão para com o trabalho manual. Sua mãe, Heloísa Fonseca Guimarães, era responsável por grande parte dos reparos caseiros, tendo herdado esse conhecimento de seu pai, Camillo de Assis Fonseca. Quase todos na família receberam essa influência e, desde pequenos, irmãos e primos aprenderam a manusear ferramentas e, com elas, realizar inventos e reparos. Assim como eles, desde a infância, Marco Antônio construía seus próprios brinquedos, enquanto admirava, trabalhando em sua oficina, seu avô, principal referência daquele que, anos mais tarde, se tornaria um dos mais importantes construtores de novos instrumentos do século XXI.

Autor do artigo *O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos* e um dos integrantes do Grupo Uakti, Artur Andrés nos coloca: “Esta marcante influência familiar proporcionou ao jovem Marco Antônio um estreito contato com o mundo das ferramentas e materiais construtivos que [...] mais tarde, possibilitou a concretização de sua carreira profissional como [...] criador de novos instrumentos musicais” (RIBEIRO, 2011, p.172).

Em paralelo a toda essa facilidade com as feituas manuais, Marco possuía um fascínio pela música. Desde os anos de sua juventude, admirava grupos de rock como os Beatles e Rolling Stones, além de nomes da bossa nova que emergiam, tais como Tom Jobim e João Gilberto. Ao mesmo tempo, a convivência que teve com o seu tio Oscar Guimarães, grande amante da música erudita, fez despertar nele, também, o interesse por essa outra vertente da música. Marco desenvolveu uma grande paixão pela obra de J. S. Bach, o que fez com que ele almejasse estar um dia tocando junto a uma grande orquestra. E então, aos 17 anos de idade, avisou à família que iria estudar música na Universidade da Bahia.

A pesquisa musical que levou à criação do grupo Uakti teve início, portanto, no ano de 1966, quando Marco Antônio mudou-se para a Salvador, para estudar regência e fagote nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nessa época, a

Bahia vivia uma efervescência cultural sem precedentes na história brasileira. O reitor Edgard Santos, que esteve à frente daquela instituição durante dezesseis anos, período este correspondente a quatro mandatos consecutivos, foi o responsável pela vinda de importantes artistas para firmarem residência naquele estado. Em consequência, a cidade de Salvador passou a receber uma forte influência artístico-cultural da vanguarda europeia, anterior à II Guerra Mundial. Contribuíram para esse movimento artístico baiano importantes artistas, tais como: H. J. Koellreutter, Yanka Rudzka, Ernst Widmer, Lina Bo Bardi, Carybé, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verner, Anton Walter Smetak, Agostinho da Silva, Eros Martins Gonçalves, entre outros. Na Escola de Música da Universidade Bahia, as principais referências de Marco foram os compositores Walter Smetak (1913-1984) e Ernest Widmer (1927-1990).

Walter Smetak, músico de origem suíça, naturalizado brasileiro, era violoncelista, compositor e construtor de instrumentos não-tradicionais, além de filósofo, poeta, artista plástico, cientista e dramaturgo. Ele costumava trabalhar em uma oficina localizada no porão do prédio da Reitoria da UFBA, onde construiu mais de uma centena de novos instrumentos musicais acústicos, utilizando materiais tais como metais, madeiras, vidros, cabaças, tubos de PVC, bambu, cordas etc. Suas ideias e sua música influenciaram importantes artistas da música brasileira, tais como os Mutantes, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros. Seu trabalho como compositor e construtor de novos instrumentos foi a principal influência que Marco Antônio recebeu durante aquele período na Bahia, influência esta que veio a ser fundamental para que, anos mais tarde, surgisse em Belo Horizonte o trabalho do Grupo Uakti.

Ernest Widmer (1927-1990), também de origem suíça, compositor, regente, pianista e professor de composição da UFBA, era considerado por Marco Antônio o mestre de todos os compositores. Radicou-se na Bahia em 1956, quando foi convidado pelo então diretor da Escola de Música, H. J. Koellreutter, para lecionar Regência e Teoria da Música nos Seminários da Bahia. Desde então, realizou um intenso trabalho nas áreas de composição e regência e, além disso, administrou a Escola de Música como diretor, durante três mandatos, após a saída de Koellreutter da Bahia, em 1963. Ali, no ano de 1966, formou o Grupo de

Compositores da Bahia juntamente com os compositores Antônio José Santana Martins (Tom Zé), Jamary de Oliveira, Walter Smetak, Lindembergue Cardoso, Rufo Herrera, Marco Antônio Guimarães, entre outros. Esse grupo tinha como objetivo trabalhar em torno da criação, execução e análise da música contemporânea e por princípio “*estar contra todo e qualquer princípio declarado*” (LIMA, 1999, p.33).

Enquanto Marco Antônio esteve na Bahia trabalhou primordialmente com o estudo da música erudita, mas em nenhum momento deixou de lado a música popular, universo sonoro este ao qual sempre esteve conectado, mesmo no período anterior ao de seus estudos acadêmicos. Na Bahia, Marco Antônio chegou a realizar arranjos para coral, sobre temas de músicas populares. Anos mais tarde, essa fusão do erudito e do popular viria a caracterizar o trabalho de Marco que utiliza, até os dias de hoje, a inclusão de uma mescla de diferentes estilos musicais em seus arranjos e composições.

Após quatro anos de estudo nos Seminários de Música da UFBA, Marco Antônio retornou a Belo Horizonte para ocupar o cargo de violoncelista da Orquestra Sinfônica da Universidade de Minas Gerais, onde atuou durante dois anos. Foi nessa época, no ano de 1971, que, inspirado no trabalho de Smetak, começou a criar seus primeiros novos instrumentos musicais acústicos. Vários desses instrumentos permanecem em sua versão original e são utilizados até hoje, enquanto alguns deles são ainda utilizados, mas tiveram sua forma alterada. Outros, no entanto, não são mais utilizados ou se perderam com o tempo. Em 1973 Marco se transferiu para a cidade de São Paulo, convidado para atuar como violoncelista na OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Lá permaneceu durante três anos, onde pôde intensificar sua produção de instrumentos não convencionais, a maioria deles de cordas, de certa forma similares ao violoncelo. Esse período corresponde à primeira fase do trabalho de Marco como construtor de instrumentos, em que ele possuía uma produção intensa, mas ainda não se preocupava com a performance de seus instrumentos, mais concentrado que estava em novas descobertas musicais e acústicas.

No ano de 1976, Marco Antônio retornou a Belo Horizonte, tendo montado sua oficina, nos fundos de sua casa, no bairro São Lucas, dando, assim, continuidade ao trabalho de construção

de novos instrumentos musicais. Tais instrumentos começaram a ser utilizados aos poucos, por grupos de música experimental e de teatro. Com o passar do tempo, Marco Antônio passou a sentir a necessidade de se criar um grupo, fixo, que iria se dedicar ao estudo de cada um dos instrumentos e, assim, possibilitar o processo de composição para eles. No ano de 1977, Marco ingressou na recém-fundada Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, onde teve contato com inúmeros músicos, de alto nível técnico-musical. Pôde, assim, começar a observação daqueles instrumentistas que apresentassem algum interesse musical que estivesse além das fronteiras da música erudita. Esta observação foi importante, no sentido da criação do Grupo Uakti, ocorrida no ano seguinte e incluindo, exatamente, companheiros da Orquestra Sinfônica. Ao final do ano de 1978, Marco Antônio Guimarães forma então o Grupo Uakti, juntamente com os percussionistas Décio de Souza Ramos Filho (1957), Paulo Sérgio dos Santos (1954) e o flautista Artur Andrés Ribeiro (1959). Nos seus primeiros anos de existência, o Uakti contou com a participação dos músicos Cláudio Luiz do Val, no período de 1978 à 1980, e Bento Menezes, de 1981 à 1984.

No ano seguinte da criação do grupo, o Uakti já fazia os seus primeiros contatos com importantes músicos da cena musical mineira daquele período. Em 1979, participaram da trilha do filme Cabaré Mineiro, a convite do compositor mineiro Tavinho Moura, responsável pela trilha sonora. Segundo Artur Andrés, no ano de 1979, através do contato de Tavinho Moura, “ [...] fomos apresentados ao compositor Milton Nascimento, que nos convidou para participar de uma faixa do seu disco Sentinela [...] A música escolhida foi Peixinhos do Mar, tema do folclore mineiro, adaptada por Tavinho e com arranjo de Marco Antônio Guimarães” (RIBEIRO, 2004. p.48).

Em 1981, após o grande sucesso obtido pelo álbum “Sentinela”, Milton convida o Uakti para realizarem juntos uma turnê de lançamento daquele disco, por várias cidades brasileiras, além de apresentações em Buenos Aires. Essa turnê foi de suma importância para a difusão do recém-criado grupo, que, além de participar das três músicas gravadas no disco, fazia a abertura dos shows apresentando temas próprios, para plateias numerosas.

O Grupo Uakti realizou mais oito participações em discos do Milton Nascimento, em quatro diferentes álbuns: “Caçador de Mim” (1981); “Ânima” (1982); “Encontros e Despedidas” (1985) e “Yauaretê” (1987). Nesse período, que vai do ano de 1979 a 1987, o grupo realizou inúmeros concertos, muitos deles acompanhando Milton Nascimento em suas turnês pelo Brasil e também pelo exterior. Dessa maneira o grupo foi se consolidando, ganhando público e recebendo importantes críticas mundo a fora. Naquele momento os integrantes do Uakti resolveram, cada um a seu tempo, abandonar a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais para se dedicarem, exclusivamente, ao trabalho com os novos instrumentos criados por Marco Antônio e todo o repertório que vinha sendo desenvolvido para eles. Esta parceria com Milton Nascimento foi, portanto, o mais importante impulso que o Grupo Uakti recebeu no início de sua carreira. Foram quase dez anos de trabalho com um dos maiores compositores da MPB, quando o Uakti pôde ampliar o seu público e difundir sua música. No início da década de 1980 o Grupo Uakti assinou um contrato com a gravadora alemã Ariola e, com isso, teve a oportunidade de gravar seus três primeiros discos: Uakti - Oficina Instrumental (1981), Uakti II (1982) e Tudo e Todas as Coisas (1984). Os dois primeiros, gravados no Rio de Janeiro, tiveram a direção musical a cargo de Milton Nascimento. Ele próprio, nesses dois projetos, esteve presente em todos os estágios das gravações e exerceu papel importante nas questões musicais e estéticas dos álbuns.

Em 1987, o grupo seguiu num processo de consolidação de seu trabalho no cenário da música instrumental brasileira e estrangeira. Neste ano, o Uakti participou no disco *Brazil*, do quarteto vocal de jazz norte-americano, *The Manhattan Transfer*, nas faixas *Notes from the Underground*, de Ivan Lins, e “Água”, de Djavan. Ainda ao final desse ano de 1987, o Uakti realizou uma turnê pela costa oeste dos EUA, acompanhando o *The Manhattan Transfer* durante a turnê de lançamento do disco *Brazil*, quando foi concedido ao grupo um espaço para apresentação solo em cada um dos shows da turnê americana.

No ano de 1989, durante o período de gravação das três faixas do disco *The Rhythm of the Saints*, do cantor e compositor norte americano Paul Simon, coincidentemente, o compositor minimalista, também de nacionalidade norte americana, Philip Glass, se encontrava na cidade do Rio de Janeiro e foi, então, convidado para assistir às gravações. Esta empatia sentida por

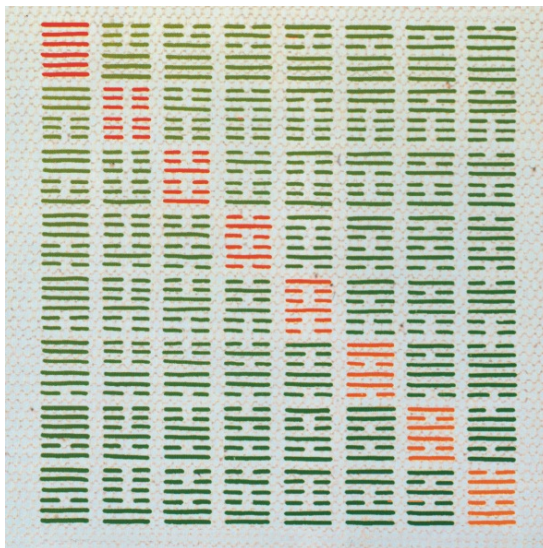
Philip Glass naquele primeiro contato fez com que ele, meses depois, retornasse ao Brasil para, pessoalmente, convidar o grupo para integrar o selo Point-Music, recém-criado em Nova York por ele, em uma parceria entre sua produtora *Euphorbia Productions* e a gravadora *Philips Classics*. A proposta previu a gravação de quatro discos que foram distribuídos mundialmente por aquele selo. Philip Glass foi, portanto, responsável por esse segundo e importante impulso na carreira do Grupo Uakti.

O período entre os anos 1989-90 foi fértil para o grupo, marcado por inúmeros shows pelo Brasil e também no exterior. Em 1990, o grupo participou do *Sound Symposium*, simpósio bienal dedicado à construção de novos instrumentos, junto com vários outros construtores de instrumentos, de diferentes regiões do planeta. Nesse mesmo ano, recebeu duas premiações no Prêmio Sharp, como melhor grupo instrumental e melhor arranjador, para Marco Antônio Guimarães. Alguns dos shows realizados no Brasil em 1990 fizeram parte de uma longa temporada de concertos do grupo no Auditório da Escola de Música da UFMG. Essas apresentações foram realizadas de forma integrada com o premiado trabalho de Carlos Magno Lima com a projeção de caleidoscópios e suas formas geométricas. Utilizando esse material nos shows, o grupo valorizou a prática improvisatória, utilizando aquelas formas geométricas como partituras que eram agregadas aos improvisos, fornecendo uma base rítmica para as músicas.

A partir do ano de 1989, quando da composição e registro do balé *I Ching*, identificamos na música do UAKTI o desenvolvimento e utilização de novas formas de notação musical. A leitura musical dos trigramas e hexagramas que deram origem, respectivamente, às oito Músicas dos Trigramas e à Dança dos Hexagramas, que compõem o balé *I Ching*, abriu caminho para a utilização de uma notação musical alternativa como ocorre nas figuras geométricas do balé *21* e na música *Onze e*, mais tarde, nos desenhos de uma toalha de mesa na peça *Toalha de Cerejas*. Todas essas formas alternativas de notação musical criaram estruturas que estimularam a improvisação em grupo (RIBEIRO, 2004, p.133).

Aquela temporada de concertos foi, então, o ponto de partida para alguns dos mais importantes projetos do Grupo Uakti, dentre eles a peça “*Toalhas de Cerejas*” e os balés “*21*” e *I Ching*; este, que considero ser um dos mais profundos trabalhos musicais do grupo, no qual irei focar cada vez mais durante esta dissertação. No exemplo abaixo, pode-se ver o quadro de 64

hexagramas do *I Ching*, cuja adaptação musical, realizada por Marco Antônio e pelo grupo Uakti, trataremos mais adiante.



Ex. 04: *Quadro dos 64 Hexagramas do I Ching*

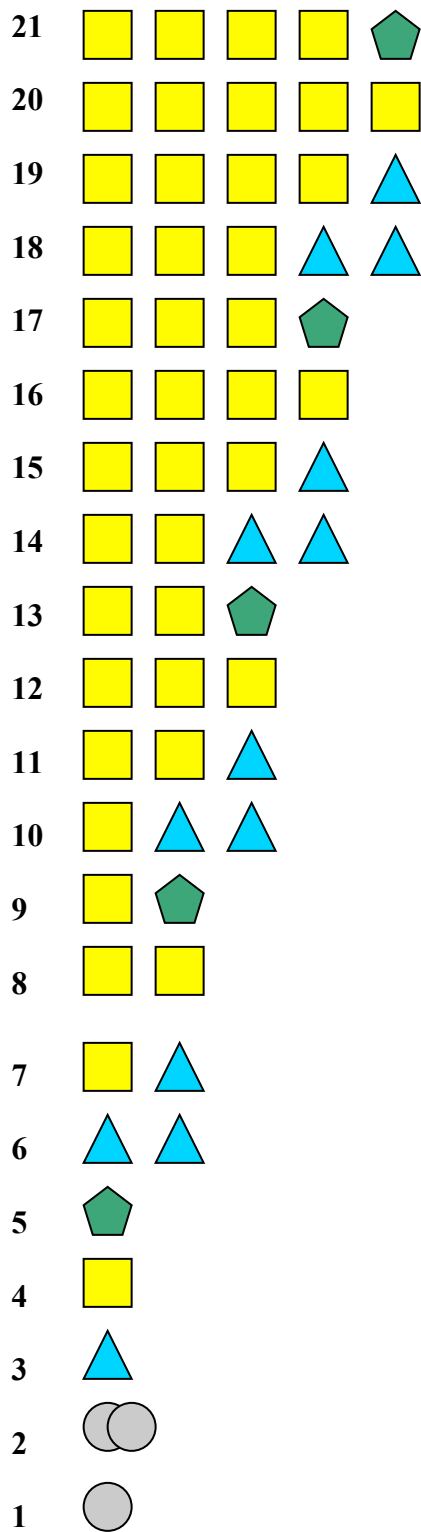
Posteriormente ao *I Ching*, na composição do balé *21*, Marco Antônio utilizou uma outra forma de notação musical não tradicional, partindo de algumas ideias básicas: além do número vinte e um, seus denominadores comuns e suas possibilidades de combinações, “[...] as diferentes maneiras de utilização musical do *accelerando* e *ritardando mesurado* [...] assim como a leitura rítmica dos diferentes compassos por meio da utilização de figuras geométricas, inspirada na dança” (RIBEIRO, 2004, p.135). Esta linha composicional escolhida por Marco Antônio foi por ele assim definida: “Os coreógrafos usam referências numéricas para contar os compassos. Desta vez, nós incorporamos esta técnica como tema da música” (GUIMARÃES, 1992).

Utilizando a combinação de diversos compassos de diferentes numerações, sempre resultando no valor 21, como, por exemplo, $6+5+4+3+2+1 = 21$ tempos; $7+7+7 = 21$; mesclado com a ideia de *accelerando* e *retardando mesurados*, isto é, a diminuição ou

aumento gradual dos valores rítmicos, o Uakti explorou tanto a fórmula 21, 20, 19, 18, 17, 16... (até)... 6, 5, 4, 3, 2, 1; como ao revés, 1, 2, 3, 4, 5, 6... Na partitura do balé “21”, graficamente, o compasso de seis tempos é representado por dois triângulos, o compasso de cinco por um pentágono, o de quatro tempos por um quadrado, o de três tempos por um triângulo, o de dois tempos por dois círculos entrelaçados e o compasso de um tempo, por um círculo:



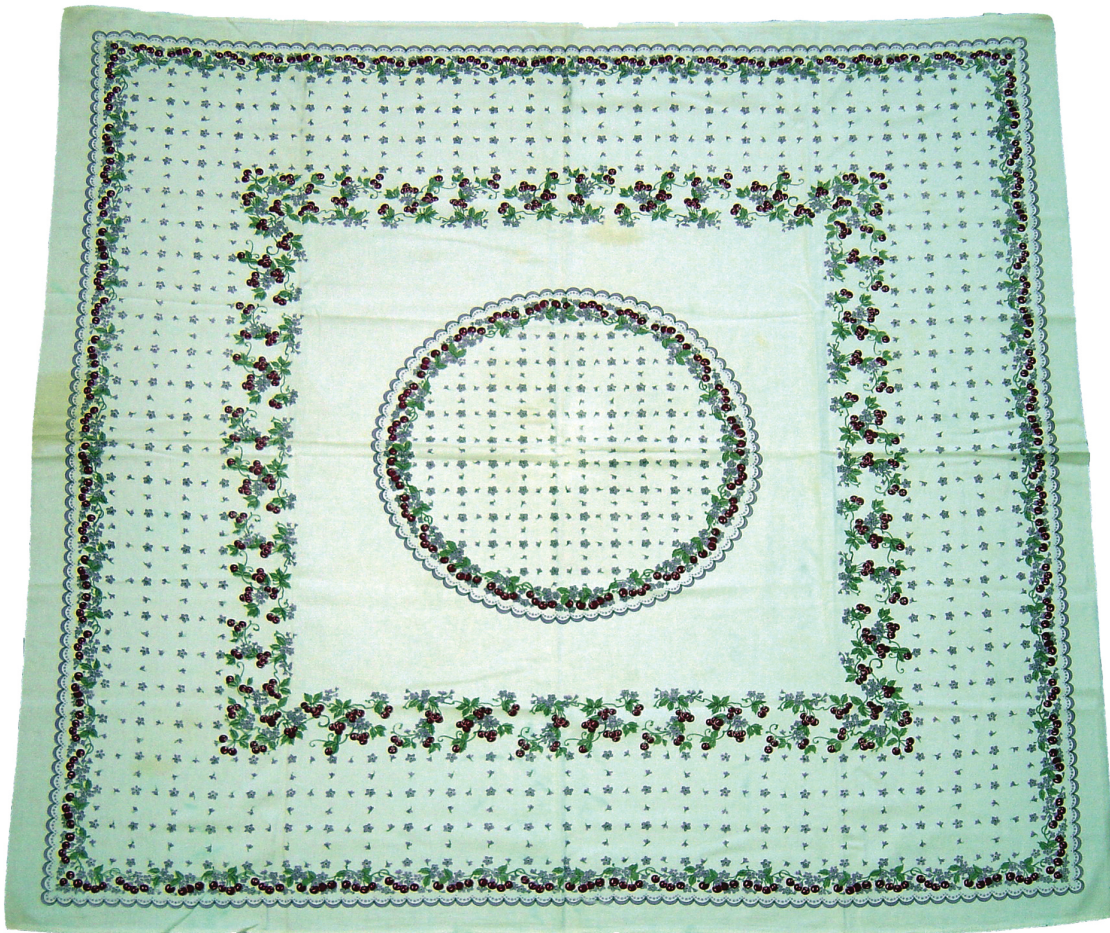
Ex. 05: Figuras geométricas utilizadas por Marco Antônio para o balé *21*, (Fonte: RIBEIRO, 2004, p.135).



Ex. 06: Partitura do Balé “21” composto por Marco Antônio Guimarães, (Fonte: RIBEIRO, 2004, p.136).

Já na composição *Toalha de Cerejas*, o grupo utilizou o desenho estampado em uma toalha de mesa como uma partitura musical:

A instrumentação extremamente simples dessa peça, que utiliza apenas dois tambores portáteis e um flautim, que também reflete uma oposição à complexidade da música erudita, possibilitou o desenvolvimento de uma coreografia natural feita pelos músicos em sua performance. Para isso, a toalha é estendida ao chão e ao redor dela, os três músicos se movimentam e interpretam rítmica e melodicamente os diferentes códigos de cachos de cerejas nela impressos (RIBEIRO, 2004, p.157).



Ex. 07: *Toalha de Cerejas* (Fonte: RIBEIRO, 2004, p.157).

A década de 1990 é marcada por turnês pela Europa e pelos Estados Unidos, quando foram lançados os primeiros CDs pela *Point-Music*, “Mapa” (1992) e *I Ching* (1994). Devido ao grande sucesso obtido pelo balé “21”, o grupo mineiro de dança contemporânea Corpo decide encomendar uma segunda trilha ao Uakti, desta vez incluindo temas inéditos, encomendados ao compositor Philip Glass e arranjados por Marco Antônio para o Uakti. Este balé foi intitulado “Sete ou oito peças para um balé” e, sete anos mais tarde, em 1999, sua trilha sonora foi lançada com o nome de *Águas da Amazônia*, pelo selo *Point Music*.

No ano de 1994-95, o Uakti foi contratado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como artista visitante da Escola de Música. Nesse período mais de oitenta alunos puderam ter contato semanal com o trabalho do grupo. Esse trabalho educacional marcou, de forma profunda, a atividade do Uakti no sentido da transmissão do conhecimento musical desenvolvido pelo grupo, desde sua criação. No final de 1996 o Uakti recebeu o *Prêmio do Ministério da Cultura* na área de música. Já no ano seguinte, o grupo foi mais uma vez premiado, agora recebendo a *Medalha de Ouro do Prêmio Santista*. Segundo Artur Andrés:

Se a primeira fase do grupo, durante a década de 1980, foi caracterizada por um empenho no sentido da consolidação de um grupo musical, poderíamos dizer que a segunda fase foi marcada por uma atuação mais voltada para o cenário internacional da música. Já na terceira fase, adentrando o século XXI, pode-se perceber um enfoque maior do grupo em atuar, de forma mais abrangente, no seu próprio país (ANDRÉS, 2011, p.177).

Partindo do ano 2000 até os dias de hoje, em 2013, o grupo lançou mais quatro CDs: “Classicos” (2001), “Tabinha” (2001), “Oiapok-Xui” (2004) e “Uakti –Beatles” (2012); além de dois DVDs, o primeiro intitulado “Uakti” (2007) e o mais recente intitulado “Uakti - Beatles” (a ser lançado em 2014). Nesse período, mais de uma centena de shows e dezenas de workshops foram realizados, tanto no Brasil, como no exterior.

Como dito anteriormente, o trabalho em conjunto com Philip Glass continua até os dias atuais. Aquela que foi, talvez, a mais importante parceria musical do grupo Uakti rendeu, além do lançamento dos quatro discos, um CD feito em conjunto com um dos mais importantes compositores norte-americanos da atualidade, “Águas da Amazônia”. Entre os anos de 2004 e 2010, o Uakti participou de diversos concertos de *Orion*, uma obra musical extensa, escrita

por Philip Glass, onde o Uakti se apresentou ao lado de músicos de diferentes continentes. Essa obra musical de Glass foi uma encomenda do Comitê Olímpico e teve a sua estreia mundial durante a celebração de abertura das Olimpíadas Culturais de Atenas, na Grécia, em julho de 2004. Desde então, várias turnês ocorreram na Europa, EUA, México e Austrália. Nesse período, também, algumas trilhas de filmes foram realizadas pelo Uakti: “Outras Histórias” (1999), de Pedro Bial; “Lavoura Arcaica” (2001), de Luiz Fernando Carvalho; e *Blindness* (2008), de Fernando Meirelles. No final de 2013 o grupo fez uma participação importante na trilha do filme de animação *Rio2*, de Carlos Saldanha, pela *Fox Films*.

O projeto mais recente do grupo está diretamente ligado às dezenas de oficinas de educação musical, voltadas para crianças e jovens, e à metodologia de ensino desenvolvida pelo grupo em todos esses anos. O Centro de Referência do Uakti, em Belo Horizonte, está em fase inicial de planejamento, em um terreno doado pela Fundação Benjamim Guimarães, mantenedora do Hospital da Baleia. Nesse espaço privilegiado, circundado por uma densa mata atlântica, está previsto ocorrer diversas e importantes ações, fundamentais para a continuidade do trabalho do Uakti: a guarda e mostra permanente dos instrumentos originais, construídos por Marco Antônio Guimarães; o fomento à construção de novos instrumentos musicais acústicos e à continuidade do trabalho educacional do grupo. Apontando para o futuro, espera-se poder promover ali a preparação de uma nova geração de músicos e professores que deem continuidade ao legado do Uakti. Além disso, estão previstas a construção de um teatro/estúdio de gravação, salas de aula, de oficinas de construção de instrumentos, bem como um espaço para atividades administrativas do grupo:

Outra novidade será a sede do futuro Centro de Referência do Uakti. O terreno de 5 mil metros quadrados já foi doado na área do Hospital da Baleia. Os instrumentos originais que tocamos há 35 anos serão comprados. Já estamos construindo réplicas para continuar os shows, diz Artur. Nos três andares da nova sede funcionarão sala de aula, estúdio de gravação, apartamento para residência artística e teatro para realização de shows. A perspectiva é para 2015. Se tudo sair como planejado, vai beneficiar muita gente, garante Andrés (REIS, 2012).

3 - A adaptação musical do livro *I Ching* por Marco Antônio Guimarães

A adaptação musical do profundo conhecimento contido nesse milenar livro chinês foi um desafio que demandou um período de dois anos (1987-1989) de estudo e pesquisa, tanto por parte de Marco Antônio Guimarães, que o concebeu, como dos demais músicos do grupo UAKTI, que se dedicaram por um longo período à prática e experimentação do vasto material sonoro e às ideias musicais propostas pelo compositor.

Marco Antônio declarou sobre isso, numa entrevista ao jornal Folha de São Paulo: “leve dois anos entre escrever a partitura e ensinar os músicos a tocá-la; hoje eles a conhecem de cor” (GIRON, 1994). Marco Antônio optou por utilizar os trigramas e hexagramas do *I Ching* como uma partitura rítmica, na qual as linhas inteiras têm o valor de uma semínima e as linhas partidas o valor de duas colcheias:

Os oito trigramas [e 64 hexagramas] do clássico chinês servem de operadores rítmicos. As linhas contínuas dos trigramas correspondem a uma nota longa (semínima), enquanto que as linhas interrompidas são traduzidas por notas rápidas (colcheias). Os instrumentos fazem proliferar a combinatória numa suite (GIRON, 1994).

Para se proceder à leitura musical desses símbolos, ficou convencionado que tal leitura seria feita sempre de baixo para cima, como se faz em diversos países orientais, porém, sequencialmente, a leitura das linhas seria feita da esquerda para a direita, como se faz no Ocidente (vide Ex. 8 e 9 abaixo).

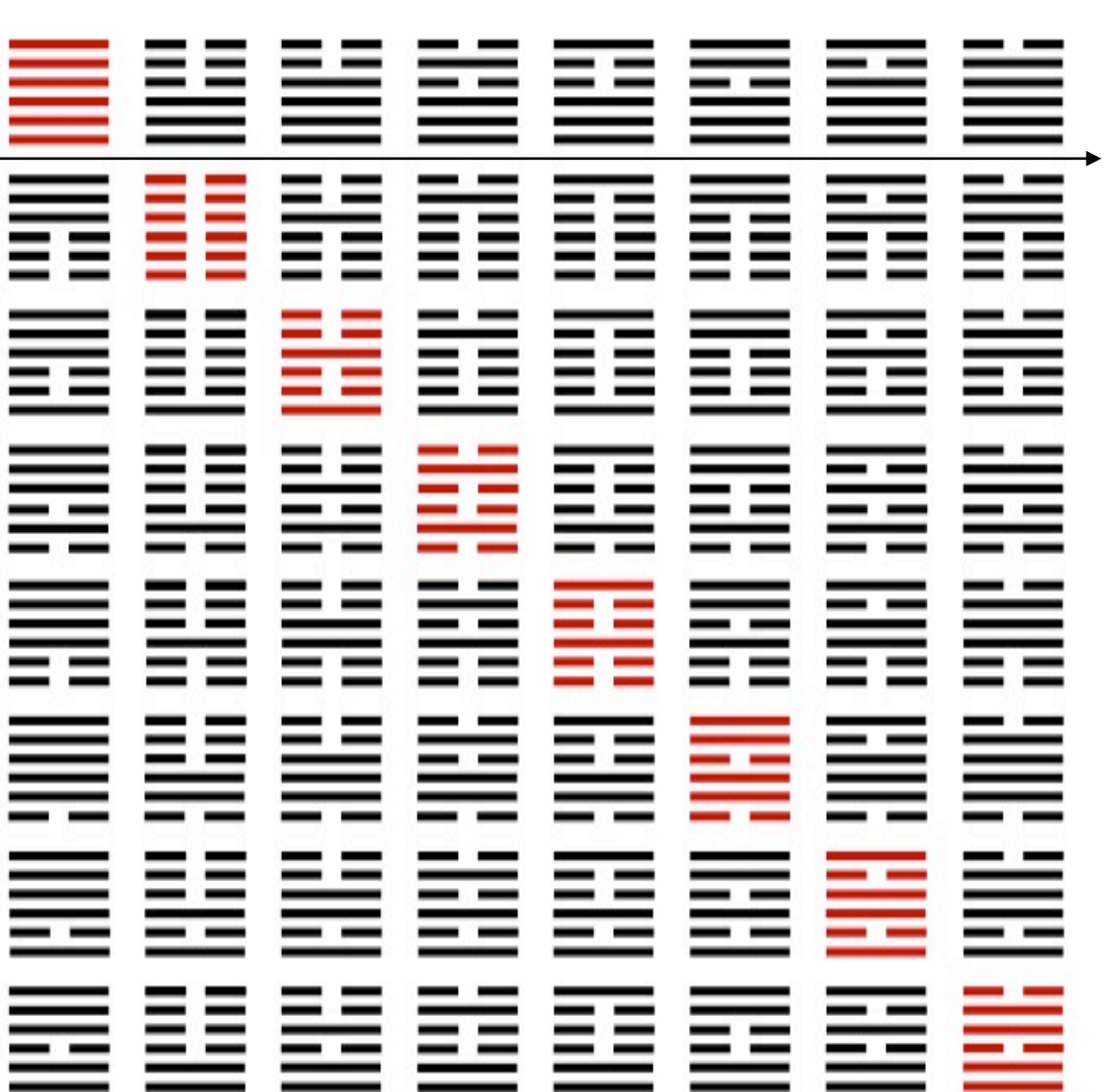
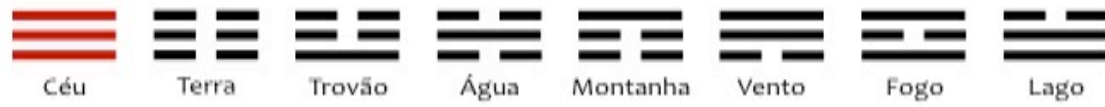
Trigrama Céu	Trigrama Terra	Trigrama Trovão
↑ _____ ♪	↑ _ _ _ ♪♪	↑ _ _ _ ♪♪
↑ _____ = ♪	↑ _ _ _ = ♪♪	↑ _ _ _ = ♪♪
↑ _____ ♪	↑ _ _ _ ♪♪	↑ _____ ♪

Ex. 08: Leitura rítmica das linhas dos trigramas.

UAKTI

I CHING

Marco Antonio Guimarães



Ex. 09: Partitura do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães.

Para compor a música dos trigramas, Marco Antônio empreendeu uma criteriosa escolha do material sonoro que iria utilizar em cada um dos oito temas, recorrendo, muitas vezes, ao próprio *I Ching* para coletar referências que pudessem guiá-lo nessa busca. Utilizando da variedade sonora do instrumental disponível na oficina do Uakti e seguindo a rítmica definida pelas três linhas de cada trígama, obteve-se como resultado oito combinações instrumentais distintas, nas quais buscou-se expressar os diferentes matizes de sentimentos que cada um desses oito símbolos sugerem. A utilização de instrumentos de sopros, na representação do trígama do *Céu*, cujo elemento preponderante é o ar; a suave percussão temperada das marimbas e dos pans (vide p. 62 e 63), produzindo harmonias e melodias na representação da polaridade feminina do trígama *Terra*; a utilização de tambores e percussão não temperada na caracterização sonora do trígama do *Trovão*; a densidade e profundidade de texturas e timbres, resultante da superposição de diversas vozes e diferentes combinações de frequências das cordas giratórias da “Torre”, no trígama da *Água*; o atributo da quietude expressa pela bela melodia em graus conjuntos da *Montanha*, que sugerem a visão de uma cadeia de montanhas na linha do horizonte; a variação livre sobre o tema do compositor barroco *Georg Friedrich Handel* tocado nas bordas das teclas da *Marimba de vidro com arco de crina*, cuja resultante sonora lembra o som do vento, no trígama *Vento*; o vigor rítmico do minimalista trígama do *Fogo* e a alegria serena da flauta de bambu acompanhada por moringas de cerâmica no trígama *Lago*.

Já na *Dança dos Hexagramas*, Marco optou pela fusão dos diferentes elementos expostos nos oito temas que compõem a primeira parte do balé. Através da síntese de diferentes sonoridades e timbres, e utilizando do contraste dinâmico-textural como importante recurso de composição, compôs onze blocos sonoros extremamente definidos e singulares, equivalentes às onze repetições do quadro rítmico dos 64 hexagramas, que se interpõem num longo crescendo até o final da obra. Vale ressaltar que essa segunda parte do balé *I Ching* não será analisada nesta dissertação.

4 - Análise da *Música dos Trigramas* do *I Ching* de Marco Antônio Guimarães

A *Música dos Trigramas*, obra de autoria do compositor Marco Antônio Guimarães, fundador do Grupo Uakti, integra, juntamente com a *Dança dos Hexagramas*, o balé *I Ching*, registradas no CD homônimo. Em todas essas peças, Marco Antônio se baseou numa leitura rítmico-musical das linhas inteiras e partidas dos trigramas e hexagramas, conforme explicado anteriormente.

A partir da análise das peças, da *Música dos Trigramas*, tratarei de esclarecer como foram feitas essas leituras rítmicas, em cada um dos casos. Analisarei as características gerais de cada uma das oito peças que constituem a *Músicas dos Trigramas*, a maneira como foram construídas, observando se foram desenvolvidas com base na escrita tradicional da música erudita e se sua constituição possui algum caráter improvisatório e/ou aleatório.

Tratarei de analisar os seguintes componentes em cada uma das peças: inicialmente farei uma breve apresentação de cada uma delas, do conteúdo filosófico do trigrama que representa a música em questão e de qual maneira as células rítmicas correspondentes às linhas desse trigrama são apresentadas na obra. Em seguida trataremos da forma da música. Segundo Arnold Schoenberg, em seu livro *Fundamentos da composição musical*:

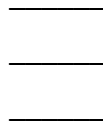
o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro (SCHOENBERG, 1996, p. 27).

Na sequência, analisaremos a instrumentação utilizada, as principais características rítmicas, melódicas e harmônicas, além das resultantes timbrísticas criadas por Marco Antônio. Buscarei fazer uma observação precisa da entrada de cada instrumento, apresentando as partituras, indicando os compassos das entradas e sua minutagem na gravação em CD. Por último farei uma observação do conteúdo de cada trigrama, seus atributos e imagens, expressos de forma musical nas peças, evidenciados pelos próprios

instrumentos, movimentos melódicos e timbres desenvolvidos pelo compositor. Esta última análise se justifica pelo fato de que boa parte dos ouvintes dessa obra, do Grupo Uakti, desconhece o conteúdo filosófico do milenar Livro Chinês das Mutações, *I Ching*, e da influência que esse conteúdo exerceu na composição das diferentes peças que integram essa obra musical. Além disso, a instrumentação utilizada pelo grupo, a partir de seus novos instrumentos musicais acústicos, é bem pouco conhecida por grande parte do público ouvinte. Torna-se então importante aclarar sobre cada uma dessas fontes sonoras. A partir do subitem 4.1 até o 4.8.3, trataremos a análise das oito peças que compõem a primeira parte do balé, intitulado *A Música dos Trigramas*, na seguinte ordem: *Céu, Terra, Trovão, Água, Montanha, Vento, Fogo e Lago*.

Todas as partituras expostas nessas análises, foram concebidas a partir de transcrições por mim realizadas.

4.1 - Céu



A música *Céu*, que tem a duração de 02:11 minutos, é a primeira peça do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães, baseada no trigrama correspondente, que no idioma chinês se denomina *Ch'ien*, o Criativo. O compositor fez uma leitura ritmo musical do trigrama, que é constituído pela superposição de três linhas inteiras (*yang*), cada linha inteira representando uma semínima, resultando dessa forma numa peça desenvolvida com sua base rítmica em 3/4. Durante a entrevista, Marco Antônio relatou:

Quando eu comecei a compor para cada trigrama a referência que eu tive foi esse mapa [Ex. 1, p. 14 e 15] com os atributos. Então, por exemplo, eu comecei a compor o Céu, que seria as três linhas inteiras. Então, seria um compasso ternário com três semínimas. Eu já sabia que o resultado final seria este (GUIMARÃES, 2013).

Na peça *Céu*, essa base rítmica ternária é construída pouco a pouco, de forma gradual, assim como as coisas costumam ocorrer no céu: o movimento de traslação dos planetas em torno do Sol ocorre sempre de forma lenta e gradual. Do ponto de vista do planeta Terra, isso leva um tempo total de 365 dias e 6 horas, que denominamos ano terrestre. Esse movimento de translação do nosso planeta provoca, durante o ano terrestre, uma variação de raios solares que chegam à Terra resultando assim em quatro estações com características distintas: outono, inverno, primavera e verão. Já o movimento de rotação dos planetas em torno de seu próprio eixo, no caso da Terra, dura um total de 24 horas, o qual denominamos dia terrestre. Esse fenômeno resulta na percepção, do ponto de vista dos seres que aqui vivem, do nascer do Sol pela manhã, com a gradual passagem da noite para o dia, quando as estrelas vão sumindo pouco a pouco, dando lugar, também pouco a pouco, aos potentes raios solares, responsáveis, entre outras coisas, pelo aquecimento e por gerar a vida no planeta. Ao final de um dia terrestre, essas mesmas estrelas tornam a aparecer, ocupando novamente o cenário do céu, na medida em que o Sol se põe no horizonte. Além de todo esse movimento planetário, pode-se notar o movimento das

nuvens no céu que, em geral, também ocorre de forma gradual, dependendo da velocidade do vento e da temperatura nas camadas mais altas da atmosfera do planeta.

4.1.1 - Instrumentação

Na música *Céu*, a princípio, toda essa característica de manifestação gradual é expressa, musicalmente, nos primeiros dezesseis compassos da peça, através da melodia tocada por um instrumento conjugado, denominado *Trio*, constituído por três instrumentos de cordas com cabaça: *Jaburú* com a nota Mi_2 , o *Peixe* com a nota Mi_3 e o *Colibri* com a nota Si_4 (Ex. 10, p. 40). Pelo fato de que essa base rítmica é sustentada por três instrumentos de cordas, afinados em diferentes notas, podemos dizer que a base não é somente rítmica, mas, também, melódica e harmônica. Esses três instrumentos são tocados pelo braço de um toca-discos fixado ao seu prato e que tem atado a outra extremidade uma pequena barra cilíndrica de ferro. Pode-se obter resultados rítmicos precisos, dependendo da disposição dos instrumentos, quando estes são colocados na linha do círculo do braço.

Os instrumentos de corda que constituem o *Trio* foram dispostos verticalmente ao chão, formando um triângulo equilátero, tendo ao centro o toca-discos. No momento da gravação, como os três instrumentos não estavam ainda na linha exata do perímetro do braço, teve-se a opção de aproximá-los, um a cada vez, compondo assim, gradativamente, o som do trígama. A disposição do instrumento conjugado, *Trio*, na forma de um triângulo equilátero, foi escolhida por Marco Antônio, para gerar, de forma exata, um compasso de $3/4$ no andamento definido pelo toca-discos, de $33 \text{ e } 1/3$ rotações por minuto. Já a escolha dos instrumentos de cordas teve como objetivo o prolongamento de cada uma dessas semínimas até o seu próximo toque pelo braço do toca-discos, resultando assim, musicalmente, na superposição de mínimas pontuadas a cada tempo do compasso ternário, a partir da vibração prolongada de cada uma das cordas. Esse prolongamento do som está ligado, também, a uma das ideias básicas do compositor, na busca de representar, musicalmente, alguns dos atributos do trígama *Céu*. A utilização desses três instrumentos de cordas anunciam o início da série harmônica (fundamental,

oitava e quinta) como representação do principal atributo desse trígama, que é o Princípio Criativo. Trataremos dessa questão, detalhadamente, mais a diante.

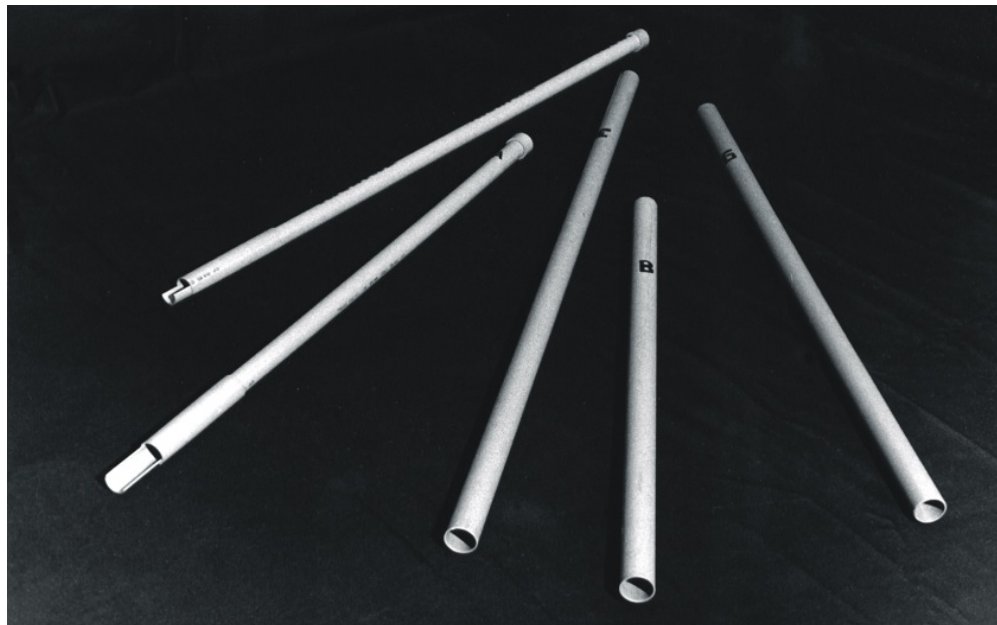
A intenção de se criar não só uma base rítmica, mas também uma estrutura melódica e harmônica, corrobora com a escolha de tais instrumentos:

Então, eu montei lá no estúdio o aparelho, coloquei três instrumentos de cordas, num triângulo equilátero bem medido e gravei da seguinte forma: deixei ele girando, cada instrumento tinha um microfone. Aí eu movi [...] o instrumento estava bem perto da palheta e da corda. Aí, eu movia alguns milímetros assim e já começou a tocar o primeiro. Ao ouvir, você vai ouvir uma nota no início, que é a nota fundamental da série harmônica, que é um Mi. Aí ele fica, você ouve só esta nota. De repente eu empurrei o outro [instrumento], que estava no outro vértice do triângulo. Então, de repente, você está ouvindo o primeiro e o segundo tempo do compasso ternário. E é a oitava, que é o primeiro harmônico. Então é o Mi e o Mi oitava a cima. Fica um tempo você ouvindo assim, [Marco solfeja as duas primeiras semínimas do compasso ternário] e a pausa. De repente entra o terceiro tempo que é a quinta, o segundo harmônico, que é a segunda fundamental. Então tem o Mi, que é o Peixe que toca, depois tem um outro Mi e depois vem um Si. Aí completou o Trígama Céu, entendeu? É um ternário, e é [também] o início da série harmônica [...] começando, porque eu queria só sugerir o início dela, porque daí para frente ela vai embora [...] Ela vai gerar toda a música, a harmonia (GUIMARÃES, 2013).



Ex. 10: *Trio*

Além do instrumento conjugado *Trio*, são utilizados os seguintes instrumentos: *Tubos soprados I*, *Trompetinho*, *Centrífuga*, *Mercedes*¹⁴ e *Taquará* (vide exemplos 11, 12, 13 e 14 abaixo). Com exceção da *Mercedes*, todos esses novos instrumentos acústicos foram idealizados e construídos por Marco Antônio Guimarães.



Ex. 11: *Tubos Soprados I*.

Os Tubos Soprados são instrumentos constituídos por tubos independentes de PVC, tocados com a embocadura dos instrumentos de metal. Pelo fato dos tubos não se encontrarem fixados uns aos outros, sua utilização pode ocorrer de forma simultânea. Através da utilização de tubos de comprimento e diâmetros semelhantes e da respiração alternada e troca de tubos entre os performers, “no aspecto composicional, essa forma de

¹⁴ Instrumento construído a partir de peças de um caminhão Mercedes Benz e que soa como um grande berimbau. Este instrumento foi doado por Marco Antônio para um amigo nos USA, para aliviar o peso da carga de volta ao Brasil dos instrumentos do Uakti. Por isso, não existe, disponível, nenhum registro fotográfico desse instrumento.

utilização possibilita a construção de texturas sonoras contínuas, como notas pedal e blocos sonoros imbricados” (RIBEIRO, 2004, p.179).

Seguindo a nomenclatura utilizada por Artur Andrés em seu livro *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*, na catalogação do instrumental do grupo, esta série de instrumentos de sopro é denominada *Tubos Soprados I*. Isso decorreu da necessidade de se estabelecer um diferencial com relação a uma outra série de instrumentos, por ele denominados *Tubos Soprados II*, a serem vistos mais adiante durante a análise do trigramma *Vento*.

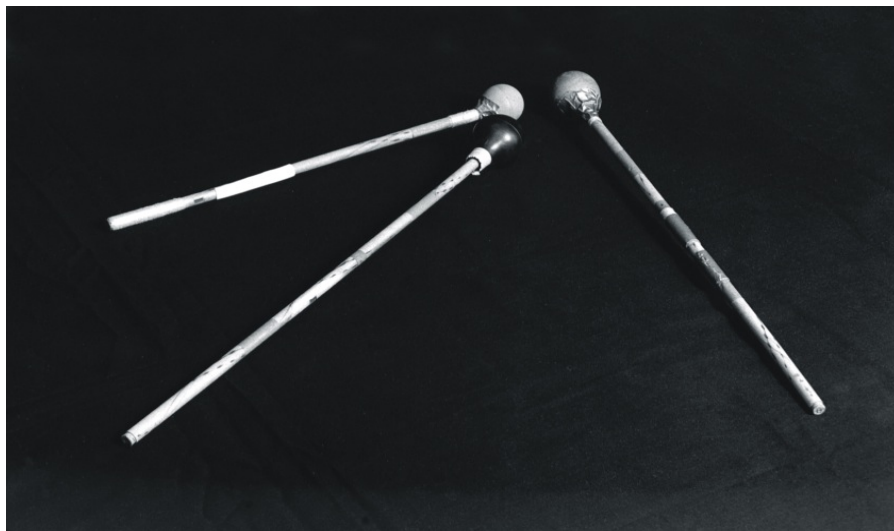


Ex. 12: *Trompetinho*.

O *Trompetinho* é constituído por um tubo de PVC conectado a uma campana metálica e tocado com a embocadura do trompete. “Sua nota fundamental corresponde à nota $Fa\#_3$ e sua tessitura compreende os sons harmônicos até a nota Si_6 .” (RIBEIRO, 2004, p.178).



Ex. 13: *Taquará I*



Ex. 14: *Taquarás II*

O *Taquará* é um instrumento construído a partir de tubos reciclados de um *órgão de boca*, pequeno instrumento de sopros de origem oriental, que é convencionalmente construído a partir de tubos de bambu acionados pela boca e que, em sua versão chinesa, é denominado *Cheng*. Cada uma de suas varetas de bambu possui, na metade de seu comprimento, uma pequena palheta de metal fixada à sua parede externa.

A saída e a entrada de ar nesses tubos ocorrem, necessariamente, através da palheta que, assim, é posta em vibração. [No Taquará, esses bambus] [...] quando soprados, funcionam como flautas, pois o bambu tem uma de suas extremidades fechada. Na extremidade aberta de cada uma dessas flautas que constituíam o antigo instrumento oriental, Marco Antônio instalou um pequeno fole de borracha em forma de pêra, [Taquará II], habitualmente utilizado em buzina de bicicleta. Pressionando-o com uma das mãos, é possível executar diferentes ritmos, com extrema rapidez e regularidade (RIBEIRO, 2004, p.177).

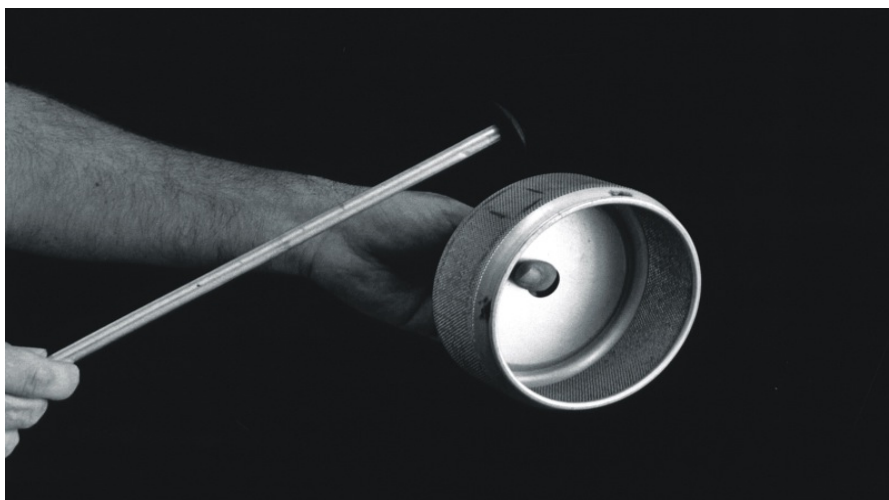
Em *Céu*, o instrumento utilizado foi o *Taquará I*. Nessa forma de utilização, o instrumentista sopra diretamente num orifício retangular existente na parede do tubo de bambu, o que faz vibrar a palheta fixada na metade longitudinal da parede desse mesmo tubo. Já o *Taquará II*, bastante utilizado na *Dança dos Hexagramas*, pelo fato de possuir peras de borracha para a emissão do som, pode ser tocado com a sua palheta próxima à boca do instrumentista, que passa a funcionar como caixa de ressonância e, na medida em que se modifica o espaço interno da cavidade bucal, por meio de movimentos de lábios, bochechas e da própria língua do performer, obtém-se uma nítida mudança de timbre do som originalmente emitido pelo instrumento.

Na música do Grupo Uakti a questão do timbre é um fator de extrema importância, dada a variedade de cores e texturas sonoras geradas a partir dos novos instrumentos musicais acústicos criados pelo grupo. Esses novos timbres decorrem do fato de que muitos desses novos instrumentos foram construídos a partir de materiais pouco usuais na construção de instrumentos musicais, como vidro, tubos de PVC, água, bambú, incluindo, também, a reciclagem de materiais como mangueiras de borracha, cabos de aço de embreagem e partes de buzina de automóveis, vidros de maionese com tampas de metal rosqueado, campainhas de dois toques como acionadores na percussão de diferentes materiais etc.. Em seu artigo “*Seria o timbre um parâmetro secundário?*”, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez¹⁵ levanta a questão relacionada à importância do timbre, se ele deve ser

¹⁵ Jean-Jacques Nattiez, nascido em Amiens, França, é professor titular da Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Musicólogo de renome mundial, pioneiro na semiologia musical e autor de diversos livros, entre os quais se destacam *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975), *Musicologie générale et sémiologie* (1985), traduzido para o inglês com o título de *Music and Discourse* (1990), além de *Proust musicien* (1984) – a ser publicado brevemente no Brasil –, e de *Le combat de Chronos et d'Orphée* (1993), cuja tradução brasileira acaba de ser lançada com o título de *O combate entre Cronos e Orfeu* (2005). Além disso, é autor de mais de uma centena de artigos e ensaios publicados em vários periódicos no Canadá, França, Itália, EUA, Inglaterra, Japão, México, Argentina e Brasil.

classificado como um parâmetro principal ou secundário na música: “Pode parecer paradoxal ser colocada a questão proposta no título deste artigo quando toda a evolução da música nos últimos 50 anos, tanto no que se refere à música eletroacústica ‘erudita’ quanto na música popular, demonstra a sua grande importância” (NATTIEZ, 2005, p. 93).

Além da variedade de timbres dos novos instrumentos do Uakti, provenientes da diversidade de materiais utilizados em sua construção, alguns dos instrumentos criados por Marco Antônio Guimarães provocam a reflexão sobre a questão levantada por Jean-Jacques Nattiez, da possibilidade de classificação do timbre como um parâmetro principal na análise musical. No caso exato do *Taquará II*, a sonoridade gerada a partir de sua peculiar técnica de performance corrobora com essa questão, pelo fato de que toda a riqueza de seus diferentes coloridos de som está associada à sua performance em sincronia com as mudanças entre os diferentes espaços internos da boca, próximo à qual ele é tocado. Além disso, por meio da simulação silenciosa da pronúncia das diferentes vogais – “a”, “e”, “ê”, “i”, “o”, “ô” e “u” –, pode-se gerar um impacto direto sobre o espectro harmônico da frequência emitida por esse instrumento, que no caso permanece sempre a mesma, mas com a possibilidade de performance de uma grande diversidade de timbres.



Ex. 15: *Centrífuga*.

Já a *Centrífuga* é um instrumento de percussão, resultante da utilização percussiva do filtro de alumínio de uma *centrífuga de frutas*. Ao se percutir com uma baqueta de borracha, na região próxima à sua borda, obtêm-se uma frequência bem definida, afinada na nota Mi₄.

4.1.2 - Análise de *Céu*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Nesta peça, Marco Antônio Guimarães trabalha com poucos elementos melódicos, harmônicos e rítmicos. O ritmo na música é caracterizado por uma base, sustentada pelas notas longas do instrumento conjugado *Trio*, em 3/4, além de marcações pontuais, produzidas pelo instrumento *Centrífuga*, sempre na cabeça dos compassos. A tonalidade da música é Mi maior, durante toda a peça, e a estrutura melódica e harmônica é construída a partir de duas notas desse acorde, Mi e Si. As transições entre as notas Mi e Si, tocadas em diferentes regiões por instrumentos de sopro e de cordas, produzem, em determinados momentos, o intervalo de uma quinta justa, além de um único movimento melódico, do primeiro ao quinto grau e vice-versa. Essas duas notas correspondem ao início da série harmônica de Mi (fundamental, oitava e quinto grau), questão que iremos analisar mais adiante.

Quando eu empurrei o terceiro [instrumento], e era um triângulo bem medido e tal, aí ficou exato mesmo, os três tempos. Então eu gravei isso um tempo, deixei gravando isso, depois que os três estavam tocando. Aí comecei a criar coisa em cima, mas era para ser pouca coisa, porque eu não queria que no trigramma *Céu* já tivesse sentido melódico, harmônico. O ritmo já é bem básico (GUIMARÃES, 2013).

Em entrevista com o músico Artur Andrés, integrante do Grupo Uakti, pude constatar que, apesar de apresentar uma característica de liberdade evidente, a música *Céu* não foi composta de forma totalmente improvisada, dentro do estúdio. Ela teve boa parte do seu roteiro pré-determinado no período que antecedeu a gravação do CD. Marco Antônio escolheu previamente os instrumentos que foram utilizados na peça, determinou a maneira como a base rítmica seria construída, além das características timbrísticas que seriam exploradas, de acordo com os atributos filosóficos do trigramma *Céu*, cuja

superposição de três linhas *yang*, afirmativas, corresponde à polaridade da energia que, na sua forma primordial, é ativa, espiritual, forte e luminosa (vide Ex. 01, Quadro dos Oito Trigramas, p. 15-16).

Em se tratando dos timbres buscados pelo compositor, essa peça possui a predominância de uma sonoridade mais rarefeita, repleta de harmônicos, buscada pelo compositor com a intenção de aproximar a peça de aspectos suaves da imagem do Céu. Essa suavidade na música carrega a essência do movimento das nuvens no Céu, movidas pelo vento, abrindo e fechando o tempo, misturando em variadas cores, produzidas em contato com os raios solares, tudo isso ocorrendo de maneira imprevisível. A imprevisibilidade é apresentada na peça através da intenção assimétrica buscada por Marco Antônio – caráter de que trataremos mais adiante. É importante entender que essa suavidade provocada pelos instrumentos é valorizada pela quantidade de *reverb* utilizado na mixagem da música em estúdio. Os *Tubos soprados I*, o *Trompetinho*, o *Taquará I*, juntamente com a *Mercedes*, são os principais responsáveis pela caracterização dessa sonoridade, que é suavizada ainda mais na mixagem da música. Além disso, esses instrumentos contribuem com a predominância de uma articulação em *legato*, devido à sucessão de notas longas, uma após a outra, e ataques mais suaves, que acontecem no diálogo entre esses instrumentos. O instrumento conjugado *Trio* possui um ataque bem preciso, gerado pelo toque da barra de ferro, (cravelha de piano), em suas cordas. Ao serem percutidas, cada uma dessas cordas vibra durante tempo equivalente a uma mínima pontuada, cada qual acionada no seu pulso correspondente, no compasso de 3/4. Já a *Centrífuga* sugere uma sonoridade percussiva, com seu ataque nítido, porém com pouca ressonância. Esse é o instrumento que menos representa a imagem do trigrama *Céu*, cumprindo o papel de marcar as “cabeças” de cada um dos compassos. Essa nitidez no ataque, encontrada na sonoridade da *Centrífuga* e do *Trio*, não é comum aos outros instrumentos: *Tubos de PVC*, *Trompetinho*, *Taquará I* e *Mercedes*, que possuem ataques suaves, menos evidentes. Há, portanto, a predominância de uma sonoridade *legata* na peça, de ataques menos nítidos, mais rarefeitos, justamente pelo fato do compositor buscar, a todo tempo, uma timbragem com proximidade evidente à principal imagem do trigrama, o céu.

Todas as intervenções, de cada um desses instrumentos, surgiram a partir de improvisos realizados pelos integrantes do Uakti, em estúdio, seguindo as orientações do compositor. Com exceção do instrumento conjugado *Trio* e da *Centrífuga*, que seguem um padrão rítmico linear, todas as entradas e saídas dos demais instrumentos da peça acontecem de forma assimétrica, uma vez que foram tocados de forma improvisada. Apesar de receberem uma orientação precisa do compositor, quanto aos elementos sonoros e a forma com a qual seriam apresentados, os músicos tiveram liberdade de interpretar, de maneira improvisada, as intervenções desses instrumentos. Dessa maneira, as entradas e saídas dos instrumentos de sopro acontecem de forma não linear, de acordo com a interpretação de cada músico e a duração de cada uma das notas, que é resultado da capacidade respiratória do próprio instrumentista. A forma em *Céu* é construída a partir dessa assimetria, no movimento dos instrumentos, que acaba se transformando em uma estrutura que se repete cinco vezes durante toda a peça. Apesar da maneira assimétrica em que os ataques e finais dos instrumentos acontecem, o diálogo entre eles segue um padrão, uma ordem evidente: o *Trio* sustenta a base durante toda a peça, o *Trompetinho* ataca sua nota aguda e, em seguida, o *Taquará I* responde. Os *Tubos soprados I* alternam uma nota pedal entre si, na região grave, e a *Mercedes* realiza ataques harmônicos pontuais, durante toda a música. Enfim, esses movimentos díspares acabam se transformando em uma estrutura de pergunta e resposta, onde os instrumentos de sopro juntamente com a *Mercedes* dialogam sobre a base do *Trio*. A forma, portanto, se apresenta circular, minimalista, por conta das repetições de ideias e, além disso, pela estrutura harmônica fixa, sem nenhuma movimentação de acordes, permanecendo durante toda a música na tonalidade de Mi maior.

Assim como na peça *Céu*, nas próximas sete análises das demais peças da *Música dos Trigramas*, será observada a forte influência da estética minimalista nas composições de Marco Antônio Guimarães. É importante que se tenha em mente que, apesar de uma forte influência dessa corrente musical, essas peças não podem ser descritas como puramente minimalistas. Nelas, Marco Antônio utiliza de técnicas minimalistas, porém sempre associadas a outras estéticas musicais, o que configura seu trabalho como pós-minimalista. Sobre essa corrente musical Dimitri Cervo comentou: “Essas obras

misturam elementos do Minimalismo (técnicos, estilísticos e estéticos) com elementos que são estranhos ao Minimalismo, definido assim uma estética pós-minimalista” (CERVO, 2007, p. 43).

Ainda segundo Cervo, a partir da metade dos anos 1970 foi quando compositores de diferentes países passaram a compor obras que partiam do minimalismo, em algum aspecto (técnico, estilístico, estético etc), porém misturado com outras técnicas composicionais. Para ele, como citado acima, talvez a melhor maneira de se referir a esse tipo de composição seja como pós-minimalista, pois, enquanto o minimalismo apresenta um caráter exclusivista, “puro”, que não admite mistura com outras estéticas musicais, o pós-minimalismo sugere o oposto, apresentando um modo de composição inclusivo, que busca a união de técnicas minimalistas com outras estéticas musicais.

Os próprios pioneiros do minimalismo, Steve Reich e Philipp Glass, passaram a não considerar suas composições, concebidas em meados dos anos 1970, como obras puramente minimalistas. No artigo “Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções necessárias”, Cervo fala a respeito disso:

É um consenso geral que do final da década de 1970 em diante, algumas importantes feições começaram a mudar no estilo e na estética do Minimalismo, tanto nos Estados Unidos como na Europa. Em 1976 Reich completou e estreou *Music for Eighteen Musicians*, uma obra que tem mais movimento harmônico nos seus cinco primeiros minutos do que em qualquer obra dele escrita até então.... Reich diz que de 1976 em diante o termo Minimalismo torna-se cada vez menos descritivo de sua música “até que quando chegamos em *Tehillim* e *The Desert Music*, isso somente é chamado de Minimalismo porque eu as compus. (CERVO, 2007, p.37).

Philip Glass expressa um pensamento semelhante ao declarar, em uma entrevista concedida em 1992, que:

Faz doze anos que não tenho escrito nenhuma música minimalista [...] Eu não penso que ‘Minimalismo’ descreve adequadamente minha música atual. Eu penso que esta terminologia descreve um estilo muito redutivo, quase repetitivo, do final dos anos 1960. Mas em torno de 1975 ou 1976 cada um (dos compositores minimalistas) começou a fazer algo um pouco diferente (CERVO, 2007, p. 38).

Céu, em c.1-8, compreende a apresentação do primeiro traço (inferior) do trigrama *Céu* (00:00 a 00:14), tocado pelo instrumento mais grave *Jaburú* – Mi_2 . Em c.6-8 (00:10), ocorre a primeira intervenção da *Mercedes*, tocada em crescendo, com arco de violoncelo, preparando a entrada do segundo traço do trigrama, ou segundo tempo do compasso de 3/4, tocado pelo *Peixe* – Mi_3 , a partir do c.9 (00:15). Este é um procedimento composicional característico da obra de Marco Antônio, em que um som harmônico ou de corda solta, tocado em crescendo, prepara a entrada de um elemento novo a ser introduzido. Após a segunda intervenção da *Mercedes* no c.15 (00:26), o trigrama completo é apresentado a partir do c.16 (00:28), com a entrada do *Colibri* - Si_4 .

No c.16 os *Tubos Soprados* iniciam seu pedal (00:30), ora em Mi_2 , ora em Si_3 , intercalando suas respirações, mantendo esse pedal até o final da peça.

A melodia do *Trompetinho* se resume a uma única nota, o Si_4 com apogiatura da 8a grave, sempre em *ff*, sustentado do c.20-23 (00:36 a 00:42). Nesse momento, inicia-se um diálogo, de pergunta e resposta, com o *Taquará* (00:47 a 00:54), que toca a nota Mi_3 , sempre na dinâmica de *mp*. Toda a peça se desenvolve a partir desse questionamento entre dominante e tônica, tensão e relaxamento, pergunta e resposta, forte e piano, o que ocorre por cinco vezes até o final da peça (vide Ex. 17 e 18 abaixo).

Ex. 17: Partitura da música *Céu*

No c.41 (01:15), o compositor introduz uma sonoridade percussiva, com a entrada da *Centrífuga* em Mi_4 , reforçando a sensação do primeiro tempo do compasso durante todos os vinte compassos finais (vide Ex. 19, abaixo).

4.1.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching* expresso musicalmente em *Céu*

A simplicidade desses aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos na música se contrapõe a uma riqueza no âmbito timbrístico. Os instrumentos utilizados na peça foram todos pensados de acordo com classificações, imagens e objetos atribuídos ao trígama *Céu*, do livro *I Ching*. Segundo Marco Antônio:

E o Céu, vou ler aqui alguns [dos atributos]¹⁶ que tem aqui: quanto à representação que tem dele no I Ching: o Pai, o Luminoso, Alto, Firme, Forte. O animal de referência é o Cavalo. Porque para cada trígama tem um animal, uma pedra preciosa, uma cor, um alimento. Sabe, isso é muito interessante [...] minha referência foi basicamente essa. Aqui, “a roupa de cima” [...] que coisa interessante isso aqui (risos) [...] a Palavra. A pedra é Jade. Metal, a cor é Vermelho escuro. Tem a ver com o Fruto das Árvores. O Tempo. E tem também os pontos cardeais: no caso é o Noroeste. Tem todo um sentido [que vem] de dentro do I Ching, do texto do I Ching, da interpretação e tal (GUIMARÃES, 2013).

A representação musical dos atributos dos trigamas do livro *I Ching* ocorre nas oito peças, compostas por Marco Antônio, em cada uma delas através de uma perspectiva diferente. No caso da música *Céu*, essa conexão com os atributos é expressa das seguintes maneiras: o principal atributo do trígama *Céu* é o Criativo, responsável pela Criação, por gerar vida em todo o Universo. Na música *Céu*, Marco Antônio buscou representar esse princípio criativo, sugerindo ao ouvinte o início da série harmônica, que é considerado o princípio gerador na Música:

E o Céu, ele é a representação do Princípio Criador. Então, é antes da Criação, é antes da Matéria. Então, a ideia que eu tive foi o seguinte, eu pensei na série harmônica. A série harmônica é o Princípio Gerador de toda a Música. Na série harmônica você encontra as tonalidades, a harmonia, né, forma os acordes. Nos primeiros harmônicos você tem um acorde maior com sétima! É um mistério isso [...] Quando aparece o primeiro sustenido da tonalidade, quando aparece o primeiro bemol... Está tudo aí dentro, harmonia, tonalidade... Então, a ideia que eu tive foi de usar a série harmônica, como referência, que seria a origem da

¹⁶ Lista completa dos atributos do trígama Céu: O Céu, também conhecido como O Criativo: é forte. O animal simbólico: o cavalo. Parte do corpo: cabeça. A família dos trigamas: Pai. Ponto Cardeal: Noroeste. Atributos adicionais: céu; força superior; luminoso; rege e determina tudo o que acontece; fenômenos; alto; movimento e mutação contínua; firme; gera o domínio; roupa de cima; a palavra; redondo; príncipe; jade; metal; frio; gelo; vermelho; profundo; um bom cavalo (poder); um cavalo velho (duração); um cavalo magro (firmeza); um cavalo selvagem; os frutos das árvores (azul noite); tempo (WILHELM, 1995).

própria música que eu estava fazendo. Então eu utilizei um aparelho [“Trio”], que tinha feito na época, posso te mostrar depois ele ali (GUIMARÃES, 2013).

A base rítmica, realizada pelo instrumento conjugado *Trio*, apresenta, durante toda a peça, as notas correspondentes ao início da série harmônica, a fundamental e os dois primeiros harmônicos (a oitava e a quinta). No decorrer da peça, outros instrumentos intervêm (*Trompetinho*, *Taquará*, *Tubos Soprados* e *Centrifuga*), sempre anunciando alguma dessas três notas. Então, como foi explicado por Marco Antônio na entrevista acima, a sugestão da série harmônica de Mi, em *Céu*, é a representação do Criador, principal imagem atribuída a esse trigrama. O instrumento *Mercedes* está conectado ao atributo metal e, além disso, gera um som metálico, rico em harmônicos. Esses harmônicos fazem parte de uma série harmônica diferente da que é apresentada pelos demais instrumentos, na peça, no entanto, ajudam a reforçar a presença de harmônicos na música, como representantes da energia do Criativo, geradora da vida no Universo.

Marco Antônio fala um pouco sobre a função da *Mercedes* e de outros instrumentos que surgem no decorrer da peça:

Então eu toquei o tempo todo com o arco, lá perto do cavalete (Sul Ponticello), então você ouve só os harmônicos [...] [exemplifica com ruídos na voz], aquele monte de harmônicos mas sem definir a coisa da série harmônica, a série harmônica dela, da “Mercedes”. Aí não me importava muito se era o Mi ou o Si, porque [isso] já estava definido lá. E tem o “Trompetinho”, que é de PVC, que é um Si. Então tem sempre aquela base do Mi pedal, e o “Trompetinho” toca, de vez em quando, o Si, que é a quinta. [Marco demonstra, com a voz, a intervenção do “Trompetinho” em crescendo]. Então fica só a base com o Mi, Mi oitava a cima e o Si, formando as três linhas inteiras e o início da série harmônica. A “Mercedes” fazendo harmônicos, sem definir muito [...] porque fica mais abstrato ainda, pois eu queria que ficasse assim mesmo, sem definir melodia (GUIMARÃES, 2013).

Pontualmente, a sonoridade metálica do instrumento *Mercedes*, construído a partir de diferentes peças metálicas, apresenta o elemento “Metal”, presente na classificação desse trigrama. Com relação a isso, quando perguntado se a presença da *Mercedes* teria relação com o elemento “Metal”, Marco Antônio respondeu:

Tem a ver, no caso aqui até tem porque ela é toda de metal [...] Mas eu usei ela mais por causa dos harmônicos. Porque eu toquei ela com arco, bem perto do apoio da corda, do cavalete lá em cima. Com o arco você sabe como é, não?

Quanto mais perto do cavalete [você toca], mais harmônicos aparecem. No violoncelo, você tocando bem perto do cavalete, fica aquele som metálico, estridente, com muitos harmônicos. Aí você vai subindo o arco, aquilo vai filtrando, indo para a fundamental, né? Então eu toquei a “Mercédes”, [Marco reforça o “é” da segunda sílaba, o que dá um caráter nordestino ao nome do instrumento, fazendo assim, uma referência à sua origem], porque ela veio lá do Nordeste. Ela é feita com uma calota de caminhão, uma corda de aço que é tirada do pneu também, que fica dentro do pneu, então eu batizei ela de “Mercédes” [...] (risos) (GUIMARÃES, 2013).

Além dessa representação musical do Criativo e da *Mercedes* como elemento metálico, é importante observar outras variedades timbrísticas e movimentos simples das melodias utilizadas em *Céu*, em conexão com os próprios atributos do trigrama correspondente. A utilização de instrumentos de sopro e de cordas, ora se fundindo, ora sendo apresentados individualmente, transmite ao ouvinte uma textura mais rarefeita, aproximando, de certa maneira, à imagem de nuvens de diversas texturas aparecendo em movimento no céu, ora se fundindo, ora se esvaindo. Nessa peça existe um movimento ascendente, como se estivesse direcionando o ouvinte na direção do céu, que já começa a ser apresentado pela maneira como são lidos os trigramas, de baixo para cima, movimento esse que é explorado pelo compositor através dos saltos de oitava do *Trompetinho*, em todas as apogiaturas que acontecem na música, sempre realizadas de baixo para cima e, também, no movimento melódico realizado pelos três instrumentos de corda que constituem o *Trio*. Isso pode ser observado nas transcrições, apresentadas anteriormente. Essa melodia ascendente do *Trompetinho*, ao quinto grau, produz uma tensão, seguida por um relaxamento, através do consequente retorno ao primeiro grau, pelo *Taquará*. Esse movimento melódico representa atributos importantes do trigrama, tais como: a “Altura”, o “Domínio”, a “Força Superior”, o “Luminoso”, entre outros. O trigrama *Céu*, por ser a representação de algo essencialmente positivo e afirmativo, fez com que Marco Antônio buscasse evidenciar musicalmente essa positividade por meio de linhas melódicas ascendentes com carácter alegre, luminoso, mas ao mesmo tempo firme e vigoroso. Essas linhas ascendentes se justificam, pois representam “O Criador”, a energia positiva, de luz, que se encontra nas alturas, em planos superiores.

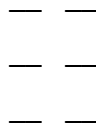
Além de todos os aspectos apresentados acima, a maneira como a música foi construída, pouco a pouco, e a movimentação criada pela condução, fusão das vozes e o retorno à

unidade, passa ao ouvinte uma sensação de “contínua mutação”. Essa “contínua mutação” está diretamente ligada ao que foi apresentado no início desta análise, quando tratamos a respeito do movimento gradual da peça *Céu* relacionado com as mudanças graduais no céu, que ocorrem de acordo com o movimento do planeta em torno do Sol e de si mesmo.

Uma outra curiosidade que se pode observar em *Céu* é que Marco Antônio Guimarães utilizou o número três como fator primordial, na composição da peça. Alguns aspectos evidenciam esse caminho ternário percorrido, tais como: essa música é a representação do trigrama composto por três linhas inteiras e, por isso, ela é desenvolvida sobre uma base de 3/4. Como dito anteriormente, o instrumento escolhido para tocar a base da peça se chama *Trio* e é composto por três instrumentos de corda, *Jaburú*, *Colibri* e *Peixe*, percutidos por uma barra de ferro, que é movimentada por um toca-discos. Em se tratando do toca-discos, Marco Antônio definiu a sua rotação na velocidade de 33 e 1/3 por minuto. Para finalizar, Marco Antônio escolheu as três primeiras notas da série harmônica de Mi, que por sua vez é a terceira série harmônica partindo de Dó. Essas três primeiras notas, da série harmônica de Mi, são tocadas durante toda a peça, representando a figura do “Criador”. A utilização do instrumento conjugado *Trio* reforça também, visualmente, essa relação com o movimento dos planetas ao redor do Sol, por meio do movimento contínuo do braço do toca-discos que, partindo do centro do prato, percute cada uma das cordas, dos três instrumentos, que se encontram em sua “órbita”, isto é, no perímetro do raio da extremidade externa do braço.

Nas adaptações musicais das *Músicas dos Trigramas*, Marco Antônio foi bem além da simples leitura rítmica desses símbolos. Ele buscou apresentar aos ouvintes as principais características daqueles ideogramas e, para isso, utilizou diferentes instrumentos, realizou combinações de timbres, movimentos melódicos específicos, sempre com o objetivo de reproduzir, musicalmente, fragmentos de um conhecimento milenar chinês. Veremos na sequência caminhos semelhantes e alguns novos, adotados pelo compositor, na elaboração das demais *Músicas dos trigramas*.

4.2 – *Terra*



A música *Terra*, que tem a duração de 02:40 minutos, é a segunda peça do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães, baseada no trigramma correspondente que, no idioma chinês, se denomina *K'un*, o Receptivo. Dessa forma, a base em 3/4 da peça *Terra* é formada por seis colcheias, referentes às três linhas partidas (*yin*) que compõem o trigramma.

Em *Terra*, Marco Antônio buscou criar um contraste com a primeira peça, *Céu*. Com relação a esse contraste, o livro *I Ching* diz que o Criativo (Céu) gera o domínio, o Receptivo (Terra) gera o abrigo: “Finalmente entram em jogo as duas forças diretrizes: o Criativo, que representa a grande lei da existência, e o Receptivo, que indica o abrigo no seio materno, ao qual tudo retorna após o ciclo de vida ser completado” (WILHELM, 1995, p. 206 - 207).

Como visto na análise anterior, *Céu* possui um caráter livre, de improvisação, desenvolvido a partir de algumas ideias pré-determinadas, mas sempre de maneira intuitiva, onde a entrada de cada instrumento, de cada movimento melódico e harmônico acontece de uma forma aleatória e assimétrica, reproduzindo, dessa forma, a constante mutação e aleatoriedade do céu, das nuvens, suas mudanças de coloração, os diferentes aspectos do dia e da noite. É do céu de onde vem uma energia afirmativa de força descomunal que, irradiada pelo Sol e pelas estrelas, cumpre o papel da força masculina, *yang*, positiva, geradora da vida em nosso planeta. Representando a polaridade oposta e complementar, a Terra cumpre o papel feminino, *yin*, negativo do ponto de vista da polaridade da energia e, assim como a figura materna, recebe essa energia *yang*, afirmativa e masculina que vem do céu e gera todas as milhões de formas de vida existentes no planeta, sendo a grande responsável pela continuidade e acolhimento da vida na superfície terrestre. Assim como no planeta Terra, onde as coisas são muito mais

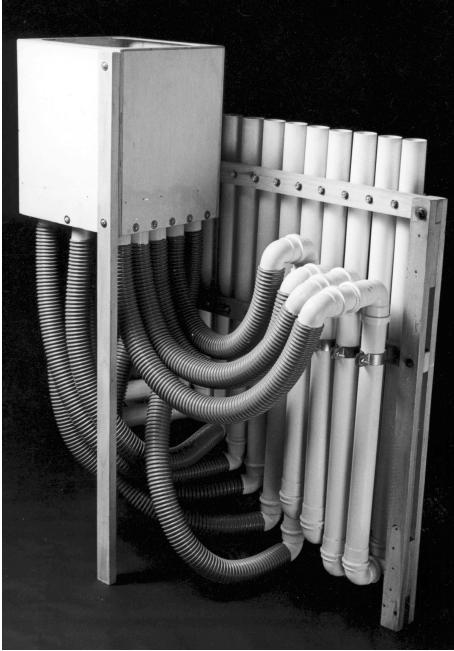
definidas do que no céu, na música *Terra* é apresentado um tema onde tudo está também bem mais definido, como as mudanças harmônicas, melódicas e de instrumentação. Construída de forma simétrica e com extrema precisão rítmica, *Terra* reproduz uma imagem que também é afetada pela mutação, porém de uma maneira muito mais previsível e uniforme – como numa cadeia de montanhas, nas ondulações das areias no deserto ou mesmo nas planícies férteis, onde o homem cultivava seus plantios de alimentos, cada coisa ocupa seu devido lugar.

Durante a entrevista, Marco Antônio falou sobre essa diferença:

Aí, logo depois [de Céu] viria a Terra, né? Que são as três linhas partidas. E a Terra, já é a Criação, já é a Matéria, o próprio nome já fala. O Céu que é a representação, em inglês, no I Ching usa [a palavra] Heaven, que significa Paraíso, ao invés de Sky. Então vem [primeiro] uma coisa mais abstrata assim e, depois, terra mesmo. Agora já é a matéria mesmo. Então, você pensando na Teoria do Bigbang, e tal, foi quando começou a criar os átomos pesados, né? O Hidrogênio transforma em Hélio e depois vai ficando cada vez mais pesado e sólido [...] [isso resulta, musicalmente] em um contraste muito grande com a [música] anterior [...] no caso da Terra e do Céu, o Céu é o Princípio Criador, é antes da matéria. Então, é antes do Bigbang [...] (risos). A Terra é a matéria e eu escolhi o cristal (GUIMARÃES, 2013).

4.2.1 - Instrumentação

Os instrumentos responsáveis por essa base rítmica precisa e bem definida são o *Grande Pan* e o *Pan Inclinado*. Esses dois instrumentos musicais de Marco Antônio Guimarães causam no público uma forte impressão visual, fazendo com que o Uakti seja constantemente lembrado pela utilização musical de tubos de PVC. Cada um desses dois instrumentos é constituído por treze tubos, de diferentes tamanhos, direcionados para uma caixa acústica de madeira. No caso do *Pan Inclinado*, os tubos são direcionados diretamente para a caixa acústica, enquanto que, no *Grande Pan*, seus tubos de PVC são conectados à mangueiras sanfonadas que, por sua vez, direcionam o som para a caixa acústica. A tessitura do *Grande Pan* se estende do Lá₁ ao Lá₁, enquanto a do *Pan Inclinado* se estende do Lá₁ ao Lá₂.



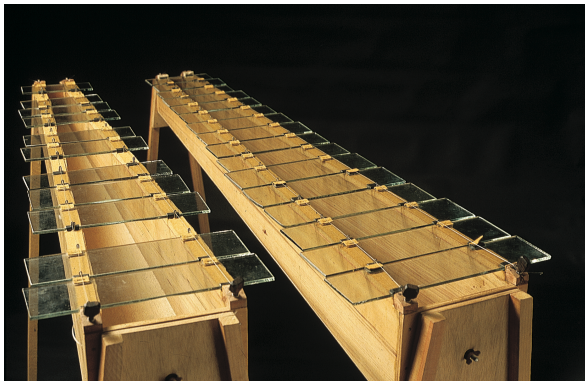
Ex. 20: *Grande Pan*



Ex. 21: *Pan Inclinado*

Em *Terra*, os *Pans* são responsáveis pelos baixos, desenvolvidos a partir das seis colcheias, que criam um movimento pulsante do início ao final da peça. A

instrumentação da música *Terra* é simples; além do *Grande Pan* e do *Pan Inclinado*, são utilizados *Marimba de vidro*, *Marimba D'angelim* e flauta transversal.



Ex. 22: *Marimba de vidro*

A *Marimba de vidro* possui dois teclados independentes: um de notas naturais e outro dos sustenidos/bemóis. “As variações de largura e altura de cada uma das caixas de ressonância acompanham a gradativa diferenciação nas medidas de comprimento e largura de cada uma das teclas dispostas em escala” (RIBEIRO, 2004). Pelo fato de que possuem alturas ligeiramente diferenciadas, as duas caixas acústicas estabelecem uma pequena diferença entre os níveis dos dois teclados, assim como num piano, onde existe também uma diferença de nível entre as teclas pretas e brancas:

Suas teclas, feitas em vidro plano de 4mm, estendem-se por uma extensão de duas oitavas e meia, do Si_2 ao Mi_4 , apoiadas sobre um revestimento em velcro e espuma que recobre as bordas das paredes das duas caixas de ressonância. A Marimba de vidro pode ainda ser tocada por meio da fricção de um arco de crina sobre a borda de suas teclas. Um exemplo dessa forma de utilização ocorre na faixa *Vento*, do CD *I Ching* (RIBEIRO, 2004, p. 190).



Ex. 23: *Marimba D'angelim*

Segundo Marco Antônio:

Das marimbas, foi a Marimba D'angelim que surgiu primeiro. Ela foi um protótipo que ficou. Eu só fiz mesmo para ver o que ia dar, utilizando para as teclas um material que já existia, umas ripas usadas para forro de teto (uma madeira que havia sobrado da construção da casa de um irmão meu). Então eu fui cortando e afinando (...) O timbre dela é meio rudimentar, porque utilizei uma madeira que não se usa nunca para a construção de marimbas, o angelim (RIBEIRO, 2004, p. 188).

Ela possui dois teclados em móveis independentes, equivalentes aos dois conjuntos de teclados: os de notas naturais e os de sustenidos/bemóis. Suas teclas, feitas de uma madeira tropical, denominada angelim, estendem-se por duas oitavas, do F \sharp ₂ ao F \sharp ₄, estando apoiadas sobre o feltro e espuma que encobrem as bordas das *caixas de ressonância*.

4.2.2 - Análise de *Terra*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

A forma da música *Terra* é circular – influência da música oriental e, evidentemente, do minimalismo de Steve Reich e Philip Glass. A música minimalista surgiu em meados dos

anos 1960, muito influenciada pelo minimalismo de outras artes, como nas artes plásticas, onde o minimalismo surgiu após o ápice do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. O caráter visual do minimalismo, em que a simetria de quadros e desenhos foi transmitida para a música, pode ser identificado na peça *Terra* pela referência visual da simetria e precisão de um cristal que foi, como dito anteriormente, o ponto de partida utilizado pelo compositor, e do qual trataremos de forma mais aprofundada adiante.

Dimitri Cervo trata a respeito do surgimento do minimalismo na música e nas artes em geral no artigo “O Minimalismo e suas técnicas composicionais”:

[...] nos anos 50, serialismo e indeterminação eram as duas direções composicionais dominantes. Elas foram seguidas por uma série de novas tendências nos anos 60, dentre as quais destaca-se o Minimalismo. O pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente a partir dos anos 60, quando a incessante procura por algo “novo” fez com que movimentos artísticos surgissem quase que de ano em ano [...] [foram] causas dessa explosão de novas manifestações artísticas a profunda insatisfação da juventude com os valores tradicionais, rebelião com o que a juventude da época percebia como centralismo monolítico, além do demasiado elitismo no contexto cultural e político estabelecido. Essa juventude (à qual pertenciam os compositores iniciadores do Minimalismo) explorou uma ampla gama de estilos alternativos de vida que incluíam temas como a emancipação sexual, o interesse pelo misticismo oriental e filosofias não ocidentais, experiências com drogas e principalmente uma forte rejeição aos valores tradicionais do sistema (CERVO, 2004, p.45).

A instrumentação dessa peça contribui para que haja uma articulação mais próxima do *staccato*, justamente pelas condições físicas de cada instrumento. A *Marimba de vidro* é o instrumento que possui o ataque mais nítido, devido à fina camada de borracha, da ponta da baqueta, que percute as teclas de vidro. O ruído do ataque agudo é evidente e, apesar da longa ressonância de suas teclas, é o responsável pela sonoridade em *staccato* desse instrumento. Já a *Marimba D’angelim* possui um som mais equilibrado nessa peça, pois as baquetas de lã, com as quais ela é percutida, geram um ataque mais suave e, também, de menor ressonância. Os *Pans*, com a utilização do efeito de *reverb* na mixagem, passam a ter um ataque em *legato*, com um pouco mais de ressonância do que a *Marimba D’angelim*. No entanto, a textura geral da base, desenvolvida por esses quatro instrumentos, apresenta predominância desse caráter *staccato*.

O timbre geral da peça surge a partir dessas articulações mais curtas e de pouca ressonância. O som das teclas de vidro se fundem muito bem com a sonoridade da madeira e dos tubos, criando uma textura homogênea na música. A flauta transversal, que aparece improvisando ao final da música, apresenta linhas melódicas *em legato*, contrastantes com a base desenvolvida até então. Além disso, durante a mixagem, foi utilizada uma quantidade de *reverb* considerável, que suaviza o som da flauta e a coloca em um ambiente um pouco diferente dos demais instrumentos, que possuem o som um pouco mais seco. Essa sonoridade mais “molhada”, da flauta, cumpre o papel de unificar ainda mais a textura *staccato* da base.

Nas oito *Músicas dos Trigramas*, a instrumentação escolhida pelo compositor influenciou diretamente no timbre e na articulação das peças, justamente por conta das singularidades de cada um dos novos instrumentos apresentados e pelas técnicas de performance utilizadas em cada um deles. Por isso é comum observarmos contrastes de sonoridade entre uma peça e outra. É evidente que tanto a articulação utilizada em *Terra* quanto o timbre adquirido em sua resultante final são, naturalmente, contrastantes com esses mesmos aspectos na peça anterior, *Céu*.

O tema da música *Terra* é baseado na peça *L'Estro Armônico (Concerto para Dois Violinos e Cello em Ré, RV 565, Opus 3, n.11.)*, de Antonio Vivaldi. Durante a entrevista, Marco falou sobre essa citação musical:

Então, a estrutura atômica [de um cristal] tem uma harmonia e uma simetria assim que é maravilhosa, né? Então, eu queria que tivesse isso. Esse ritmo está nos Pans, na percussão o tempo todo [...] [canta o pulso das notas graves [...] um, dois, três, quatro, cinco, seis...]. Aí eu fiquei trabalhando sobre esse ritmo e me lembrei de um tema do Vivaldi que é ternário, e que tem essa perfeição que eu queria. Porque ele é uma sequência harmônica e melódica [...] que é uma sequência melódica que vai gerando a harmonia, que vai sempre resolvendo numa quinta a baixo, e que é um tema muito bonito, um dos temas mais interessantes que eu conheço. No original, não sei se você já ouviu o original, é um concerto grosso, escrito para cordas e muito inovador para aquela época. Vivaldi é um cara admirável! (GUIMARÃES, 2013).

Marco Antônio desenvolve o tema de *Terra*, a partir do tema original de Vivaldi, em compassos de 3/4, subdivididos em colcheias. Os *Pans*, como foi dito anteriormente, marcam as seis colcheias pulsantes de cada compasso, durante toda a música, enquanto a *Marimba de vidro* apresenta a melodia principal de Vivaldi, que é tocada em uma sequência constante de semicolcheias. Marco Antônio, ao se recordar desse tema de Vivaldi, não recorreu a uma partitura ou gravação da mesma, mas sim à própria memória auditiva. Por isso, o final da melodia da *Marimba de vidro* é ligeiramente diferente do original. Essa diferença pode ser observada a partir do c.07 das partituras, do *L'Estro Armonico* e de *Terra*, que apresentaremos a seguir (vide Ex. 24 e 25, p. 67 e 69).

Tem aquela terminação mas, na época que eu compus, que eu resolvi usar o tema de Vivaldi, eu fiz de memória. Era um tema que eu gostava muito, quando eu descobri isso [...] acho que eu ouvi isso pela primeira vez quando eu era adolescente [...] eu fiquei fascinado com isso, quando eu ainda estava pensando em estudar música e tal. Então, eu tinha a lembrança dele, então eu fiz muito próximo e como a intenção não era fazer exato, inclusive é um tema de Vivaldi mesmo, quase que por inteiro. O finalzinho que, como eu não lembrava exatamente, mas é muito parecido com aquilo. Ele faz aquela terminação, uma “codazinha” e a orquestra entra. Entra não, segue, né? É genial isso né? De cara você mandar um violoncelo solista, [solfeja a parte do cello] é espetacular. E esta estrutura interna, se você analisar ela assim, ela tem uma simetria que ela vai repetindo assim, nos graus diatônicos, que para mim representa, perfeitamente, a estrutura interna do cristal, que eu estava querendo. Então, o tema de Vivaldi está aí por causa disso (GUIMARÃES, 2013).

Vale ressaltar que nas oito *Músicas dos Trigramas*, Marco Antônio trabalha com timbres que sugerem, musicalmente, alguns dos atributos desses trigramas e suas principais características, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo, Marco trabalhou de maneira livre, sem ater-se a uma forma rigorosa de compor. A utilização do tema de Vivaldi nessa peça exemplifica essa liberdade de Marco Antônio como compositor.

A cadência harmônica do tema de *Terra* é bem simples, semelhante à do tema de Vivaldi. Nos primeiros cinco compassos ocorre uma progressão em quintas descendentes, de compasso a compasso. Já de c.5-7, a harmonia progride em intervalos de segundas. Os c.8-9 são aqueles que se diferem do tema de Vivaldi. No *L'Estro Armonico*, Vivaldi escreve o tema em doze compassos, enquanto Marco Antônio antecipa três, totalizando nove compassos em *Terra*. Além disso, há uma diferença de tonalidade entre as duas

obras. No *L'Estro Armonico*, a tonalidade da peça é Ré menor. Em *Terra*, Marco Antônio escolheu a tonalidade de Lá menor, certamente pelo fato de que as notas da extremidade da tessitura dos *Pans* são as notas Lá₋₁ e suas duas oitavas subsequentes.

Harmonia do tema de *Terra*: **Am7/ Dm7/ G7/ C7+/ F7+/ G7/B/ Am7/C/ D G7 D/ G E**

Harmonia do tema de *L'Estro Armonico*:

Dm7/ Gm7/ C7/ F7+/ Bb7/ Bb7 C7/E / C7/E D7/F#/ D7/F# E7/G#/ A Dm A/ Dm/ Dm/ Dm

O tema original de Vivaldi (vide Ex. 24 abaixo) é tocado apenas uma vez pelo violoncelo solista, numa ponte entre o tema inicial, apresentado pelos dois violinos solistas, e a sequência do movimento, na tonalidade de Ré menor.

Tema original - L'Estro Armonico - A. Vivaldi

Ex. 24: Tema original de A.Vivaldi – *L'Estro Armonico*

Diferentemente de Vivaldi, que introduziu esse tema como uma ponte, apresentando-o apenas uma vez, Marco Antônio valorizou esse pequeno trecho musical, repetindo-o várias vezes e agregando novos elementos musicais a cada repetição (vide Ex. 25, 26 e 27, p. 69, 70 e 71, abaixo). Nesse momento podemos observar uma característica Pós-Minimalista, onde há a união de duas estéticas, a repetição minimalista juntamente com melodias e harmonias características do barroco. O tema principal da música *Terra* é apresentado quatro vezes. Nas duas primeiras reexposições, ocorrem acréscimos na

instrumentação da música. Já a quarta exposição é exatamente igual à terceira e, ao final dela, o tema principal é transformado em um *chorus* de improviso para flauta transversal. No *chorus* de improviso, Marco Antônio mantém boa parte da harmonia do tema principal. A mudança ocorre em c.6-7, onde ele optou por desenvolver, por completo, a progressão harmônica de quintas descendentes. Portanto, na passagem de c.5 para c.6, ao invés de seguir do **F7+** para o **G7/B**, ele optou por seguir com o movimento de quintas: **F7+**, **Bdim** e, na sequência, o c.7, **Em7**, fechando o ciclo de quintas descendentes. Dessa maneira, a cadência harmônica do *Chorus* é menor, contendo apenas sete compassos, tocados em *loop*:

Am7/ Dm7/ G7/ C7+/ F7+/ Bdim/ Em7/

Portanto, esse *chorus* é similar ao tema, porém diminuído em dois compassos. Dessa maneira gera-se uma sequência harmônica circular de apenas sete compassos, que se estende até o termino da música, depois de quatro repetições, em *fade out*.

A música é iniciada com uma “chamada” do *Grande Pan* e do *Pan Inclinado* (min. 00:00), logo no primeiro compasso, circulado em vermelho, apresentando as seis colcheias pulsantes. Esses dois instrumentos apresentam um mesmo ritmo, durante toda a peça, porém as notas tocadas nem sempre são as mesmas pois, em alguns compassos, acontece a abertura de vozes entre eles. Então, dessa forma, o naipe de baixos acaba por desempenhar uma função harmônica na peça, que pode ser observada já no terceiro compasso, circulado em azul, e em alguns compassos seguintes. Em seguida (min. 00:03) surge a *Marimba de vidro* com a melodia principal da música, em semicolcheias, na mão direita, e uma segunda voz que marca as colcheias, tocadas com a mão esquerda. Essa segunda voz segue ritmicamente os *Pans*, mas apresenta uma linha melódica diferente deles. A entrada da *Marimba de Vidro* está circulada em verde, em c.2.

"Terra"

Marco Antônio Guimarães

♩=70

Marimba de Vidro

Pan Inclinado

Grande Pan

M. Vidro

Cb.

Grande Pan

Ex. 25: Primeira exposição do tema de *Terra*

Na segunda exposição do tema (min. 00:26), o novo timbre que surge é o da *Marimba D'angelim*, que reforça a harmonia da música, tocada em “síncope brasileira”¹⁷ (♩♪♪). São duas *Marimbas D'Angelim* que apresentam as mesmas células rítmicas, porém executando melodias diferentes, de forma que se complementam harmonicamente, circulado em vermelho abaixo. Enquanto uma delas apresenta a tônica e a terça do acorde, a outra apresenta a terça e a quinta, ao mesmo tempo. Se uma executa a quinta e a tônica, a outra executa a tônica e a terça, sempre gerando a tríade do acorde correspondente ao compasso.

¹⁷ O ritmo é um fator essencial no desenvolvimento da distinta música popular afro-americana. A síncope característica (padrão rítmico de colcheia/semicolcheia/colcheia) é um resíduo rítmico africano que sobreviveu no Novo Mundo, tendo sido considerado pelos musicólogos uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezenove (ANDRADE, 1965; APPLEBY, 1983; BÉHAGUE, 1979, BERLIM, 1976; CARPENTIER, 1961/1980; FERNANDEZ, 1988; MUKUNA, 1979, ORTIZ, 1991; SANDRONI, 1996; SLONIMSKY, 1947; VEGA, 1952). Os musicólogos parecem concordar que a síncope característica brasileira foi desenvolvida nas Américas através dos escravos africanos, embora o exato local e tempo varie entre as pesquisas. Alguns acreditam que esse padrão rítmico é a transformação ou variante de um rítmico africano básico (ANDRADE, 1965; ALVARENGA, 1946; SANDRONI, 1996).

B

Marimba de Vidro

Marimba D'Angelim I

Marimba D'Angelim II

Pan Inclinado

Grande Pan

M. Vidro

M. Vidro II

M.D'Angelim I

M.D'Angelim II

Cb.

Grande Pan

Ex. 26: Segunda exposição do tema de *Terra*

Na terceira exposição (min. 00:49), a *Marimba de vidro* realiza uma variação do tema utilizando outras notas da harmonia, que permeiam a melodia principal, agora tocadas em fusas. Essas notas estão evidenciadas em vermelho na partitura abaixo.

Ex. 27: Terceira e quarta exposição do tema da música *Terra*

Como dito anteriormente, a quarta e última exposição do tema (min. 01:12) é idêntica à terceira exposição e, ao seu final, inicia-se o improviso de flauta transversal (min. 01:35). Esse improviso acontece sobre o *chorus*, descrito anteriormente. A música é finalizada em *fade out*, depois de quatro repetições do *chorus* de improviso, passando ao ouvinte a impressão de que ela é realmente circular e por isso não tem um final definido. É importante observar que, ao final do tema principal e de suas subsequentes repetições, nos últimos dois compassos, os baixos deixam de realizar o movimento de colcheias, que caracterizam as linhas partidas do trígama. Nesse momento, acontece o fechamento do tema, característico do barroco de Vivaldi, onde os baixos tocam semínimas, conduzindo o tema ao seu final.

Ex. 28: *Chorus* de improviso da flauta transversal na música *Terra*

Analisando o solo de flauta, podemos observar alguns procedimentos musicais adotados pelo improvisador, apresentados em coloração na partitura acima. Um deles é a utilização das escalas pentatônicas, que aparecem em vermelho. O uso desse tipo de escala é bastante adotado pelo flautista Artur Andrés em outros trabalhos do Uakti e está evidenciado em alguns recortes do improviso dessa peça, apresentados abaixo. Na primeira figura é evidente a escala pentatônica de Dó maior (cabeças de notas em vermelho), ascendente, sob o acorde de **G7**.



Ex. 29: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

Nos outros quatro exemplos abaixo, a mesma escala pentatônica de Dó maior pode ser observada, porém de forma mais fragmentada do que no primeiro exemplo, pois são utilizadas notas de passagens e bordaduras que permeiam a escala. Além disso, a pentatônica é empregada sobre acordes diferentes de **C**, porém provenientes de seu campo harmônico e, por isso, a escala funciona perfeitamente sobre eles.

Ex. 30: Detalhes da melodia do solo de flauta em *Terra*

Quando não são utilizadas escalas pentatônicas, o improviso é construído a partir da utilização de escalas convencionais, provenientes dos acordes do campo harmônico de Lá menor, que representa a tonalidade da música. Um exemplo dessa utilização ocorre no primeiro compasso de improviso, quando é utilizada uma escala de Ré menor dórica (cabeças de notas em verde), sobre a harmonia de **Dm**.

Ex. 31: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

Em outro momento, mais a frente no improviso (cabeças de notas em azul), a escala mixolídia de Sol é tocada sob a harmonia de **Bdim**. Uma vez que esse acorde de **Bdim** está inserido no acorde de **G(7/9)**, a escala mixolídia de Sol funciona perfeitamente sobre essa harmonia.



Ex. 32: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

Abaixo (cabeças de notas em roxo), a mesma escala mixolídia de Sol é empregada, porém, sobre a harmonia de **G7**.



Ex. 33: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

No recorte abaixo podemos ver o último compasso, da penúltima sessão de improviso, (cabeças de notas em amarelo). O que há de interessante nesse trecho é a utilização da nota Sol suspenso, tocada pela flauta, enquanto a base mantém a nota Sol natural, sustentando a harmonia na tonalidade menor (Mi menor). Nesse trecho a flauta está em primeiro plano, portanto, para o ouvinte, a tonalidade soa em Mi maior.



Ex. 34: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

A melodia do improviso é construída, ritmicamente, através da utilização de desenhos rápidos, ascendentes e descendentes. Esses desenhos melódicos são entremeados por bordaduras, notas de passagem em colcheias, quiálteras, fusas e, em alguns momentos, por notas mais longas que criam pontos de respiração e repouso na melodia improvisada.

Esses recursos são bastante utilizados pelo improvisador nesse tema e em outros trabalhos, já gravados com o Uakti.

4.2.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching* expresso musicalmente na obra *Terra*

Em entrevista, Marco Antônio Guimarães relata:

[...] na ideia da matéria, eu tive a seguinte ideia: [o trígama “Terra”] são três linhas partidas num total de seis colcheias. Então, o número seis na mesma hora me lembrou o cristal, pois o cristal tem seis faces. O cristal é o símbolo da matéria. E é muito especial, o cristal é espetacular, né? Ele tem sempre seis lados, aquela perfeição [...] dentro da natureza é muito raro assim... é só o cristal mesmo. Todas as outras pedras você encontra na forma bruta né? Tem que ser lapidadas. Ele já está lapidado no início. E é muito sólido, tem princípios mágicos de refração da luz, no esoterismo se usa o cristal o tempo todo, para botar na testa, para meditar debaixo do cristal, para fazer pêndulo [...] O cristal teve sempre essa importância e essa fascinação na humanidade. A ametista, a ametista é uma coisa espetacular, né? A ametista são cristais roxos dentro de uma forma aproximadamente esférica. Por fora é aquela pedra assim, mais ou menos redonda, meio feia, né? Um esverdeado, meio manchado assim [...] quando você quebra ela no meio, é aquela coisa maravilhosa [...] um negócio de centenas de cristais roxos, todos eles com seis lados [...] (GUIMARÃES, 2013).

No livro chinês *I Ching*, o trígama *Terra* representa a Criação, a matéria em si. O número seis foi o parâmetro principal que conduziu Marco Antônio na criação dessa peça. Para ele, o cristal simboliza a matéria, a Terra, e, além disso, possui seis lados, assim como as três linhas partidas (*yin*) do trígama *Terra* que resultam, musicalmente, num desenho de seis colcheias. Como dito anteriormente, as ideias inspiradas no *L'estro Armonico* de Vivaldi trouxeram para a peça *Terra* essa característica simétrica das seis colcheias como representantes da simetria do cristal.

Durante a entrevista, Marco Antônio fala um pouco mais dessa relação do cristal com a peça *Terra*:

Então, o numero seis foi o [parâmetro] principal. Não tem outra referência melhor. Então, para isso, eu queria o oposto do outro trígama [anterior], Céu, eu queria o oposto mesmo! Uma precisão rítmica, e uma estrutura [...] a estrutura do cristal, ele tem seis lados. Isso porque a estrutura atômica dele é muito especial. A disposição dos átomos faz com que ele tenha, sempre, seis lados.

Então, a estrutura atômica dele é tão perfeita que [...] ele tem uma simetria tão fascinante que [...] os cristais de neve também tem seis pontas [...] que é uma simetria também maravilhosa [...] lembra o caleidoscópio. Não tem nenhum igual ao outro! [...] Não tem nenhum cristal de neve igual ao outro! Caindo no mundo aí, aos trilhões! Nunca tem um igual ao outro e todos tem seis pontas (GUIMARÃES, 2013).

Além dessa simetria buscada por Marco Antônio, de forma evidente na peça, outros elementos podem ser observados em *Terra*. Alguns deles, os quais trataremos adiante, não foram mencionados por ele durante a entrevista, supondo-se assim que possam ter sido concebidos de forma inconsciente pelo compositor. Como dito anteriormente, uma das características principais do trigramma *Terra* é a de ser a representação da polaridade *yin*, feminina, negativa, do ponto de vista da energia primordial, polaridade esta que é oposta e complementar ao trigramma *Céu*, essencialmente masculino, *yang*, positivo. Portanto, a polaridade *yin* de *Terra* é contrastante e, ao mesmo tempo, complementar, em relação à polaridade *yang* de *Céu*, assim como seus conteúdos são contrastantes e complementares entre si. Esse contraste é perceptível, musicalmente, na assimetria da música *Céu* que se diverge da simetria de *Terra*. Além disso, ao contrário da música *Céu*, onde todos os gestos melódicos são ascendentes, sempre apontando para o Alto, no tema desenvolvido em *Terra* há a presença constante de movimentos melódicos descendentes. Isso pode ser percebido tanto nos pequenos grupos melódicos, de quatro semicolcheias, quanto no desenho do tema por inteiro. Enquanto nos grupos de semicolcheias o movimento descendente ocorre no final de cada célula, no desenho melódico do tema, por inteiro, pode-se observar um movimento descendente nos quatro primeiros compassos, seguido de um pequeno movimento ascendente nos três compassos seguintes e uma finalização descendente, nos dois últimos compassos (vide Ex. 26, p. 70).

Ao início do *chorus* de improviso, o ciclo harmônico muda e, por isso, o movimento melódico descendente passa a ocorrer durante toda a sequência de sete compassos. Ao final do *chorus*, acontece um retorno súbito ao início da cadência harmônica, que segue em *loop*, até o final do improviso de flauta. A tonalidade menor da peça (Em) juntamente com as conduções melódicas descendentes podem ser observadas como indicadores de uma energia que tende para baixo, que representa o movimento da energia do Criador em

direção ao Receptivo, como algo que caminha apontando de cima para baixo, na direção da *Terra* (vide Ex. 28, p. 72).

Esse movimento descendente que ocorre na peça, pode estar também conectado a alguns atributos¹⁸ do trigrama, tais como: “depende dos fenômenos celestes”, “Inferior”, “obscuro”, “baixo”, “negro”, “escuridão”, “terra negra”. A música *Terra* possui características que se conectam com grande parte desses atributos, pelo fato de que esse trigrama representa, essencialmente, a polaridade negativa da energia, que também é feminina, receptiva ou *Yin*, associados na música à tonalidade menor da peça e aos movimentos descendentes que nela acontecem. Apesar disso, a melodia de *Terra* possui uma alegria evidente. Ela se desenvolve em semicolcheias percutidas nas teclas de madeira e de vidro, que contagiam o ouvinte e despertam sentimentos de alegria, de serenidade e de algo acolhedor. Tais sentimentos simbolizam na música a figura materna, representada pela delicadeza e beleza das marimbas e de suas melodias, pelos baixos firmes e acolhedores dos *Pans* e também pela melodia *cantabile* desenvolvida no improvisado de flauta. Alguns atributos de *Terra* estão evidentemente expressos na sonoridade citada acima, pois eles fazem parte dessa figura que é a Mãe, no trigrama *Terra*. São eles: “ventre”, “fertilidade”, “vaca e o bezerro”, “troncos que brotam os galhos”, “gera o abrigo”, “cuida para que todos os seres tenham alimento”, “amadurecimento dos frutos do campo”, “época da colheita”, “trabalho comunitário”, “o caldeirão” e “multiplicidade”.

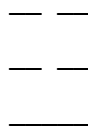
Enfim, na *música Terra*, além do compositor sugerir o cristal como representante da imagem da *Terra*, através da característica precisa e cristalina, oriunda das influências do *L'estro Armonico*, essa peça busca apresentar uma sonoridade próxima ao trigrama do Receptivo, cujo atributo é a energia passiva, a devoção, abnegação, maleabilidade,

¹⁸ Atributos do trigrama Terra: A Terra, também conhecida como o Receptivo: maleável. O animal simbólico: a vaca. Parte do corpo: o ventre. A família dos trigramas: Mãe. Ponto cardeal: Sudoeste. Simbolismo adicional: terra; inferior; obscuro; depende dos fenômenos celestes; formas; estados fixos e aparentemente duradouros; maleável; repouso; gera o abrigo; cuida para que todos os seres tenham alimento; amadurecimento das frutas do campo; época da colheita; trabalho comunitário; vaca, ventre; mãe; um tecido; o caldeirão; a frugalidade; vaca com um bezerro; uma grande carroça; a forma, a multiplicidade; o tronco; terra negra; superfície plana; imparcialidade; fertilidade; troncos que brotam os galhos; negro; escuridão; baixo; espaço (WILHELM, 1995).

simbolizada pela figura da Mãe. Marco Antônio, na entrevista, complementa esta lista de atributos:

Então, quando surgiu, na composição do segundo trigrama, da Terra, da matéria mesmo [...] vou ler alguns [atributos] aqui: então o Céu era o Pai e a Terra era a Mãe [...] tem obscuro, inferior, é tudo no sentido esotérico, né? Não é [que seja com o sentido] machista [...] (risos). Obscuro, inferior, baixo, maleável, repouso, a colheita, o trabalho. O animal é a vaca. A parte do corpo é o ventre, porque tem partes do corpo também., para cada trigrama. O objeto é o caldeirão, olha só, a carroça, fertilidade, o negro, o espaço e o [ponto cardeal] sudoeste. Sabe-se lá porque, é o sudoeste (GUIMARÃES, 2013).

4.3 – *Trovão*



A música *Trovão*, terceira peça do balé *I Ching*, tem a duração de 02:06 e foi composta por Marco Antônio baseada no trigramma correspondente, que no idioma chinês se denomina *Chên*, o Incitar. Dessa forma, a base em 3/4 da peça *Trovão* é formada por uma semínima, referente à linha inteira da base do trigramma (linha *yang*), e quatro colcheias (linhas *yin*), referentes às duas linhas partidas, que se encontram, respectivamente, no meio e no topo do trigramma.

Segundo o *I Ching*, Incitar é o “trovão”, o “dragão”, o “amarelo escuro”, “que representa uma fusão da escuridão do céu com a terra amarela [...] ‘o florescer’ – refere-se ao exuberante crescimento que ocorre na primavera e cobre a terra de plantas [...] O relinchar dos cavalos indica seu parentesco com o trovão” (WILHELM, 1995, p.213). Cientificamente falando, o trovão é o som gerado pela onda de choque provocada pelo aquecimento e subsequente expansão supersônica do ar atravessado por uma descarga elétrica (raio) produzida por uma trovoada. “A descarga provoca uma corrente elétrica de grande intensidade que ioniza o ar ao longo do seu percurso, criando um plasma sobreaquecido que emite luz (relâmpago) e se expande rapidamente, gerando uma onda de choque sônica [trovão]”¹⁹ Ao se propagar na atmosfera, suas ondas sonoras mesclam-se com as distintas camadas de ar, diferentes topografias, construções e outros obstáculos que possam ser capazes de produzir ecos e fenômenos de difração e refração do som, o que origina as reverberações características do ribombar do trovão, prolongando o som no tempo e definindo sua intensidade e frequência. Dependendo do tipo de descarga, da distância do observador e da topografia do terreno circundante, o trovão pode soar como um simples estrondo, de duração curta, ou ser constituído por uma série de ecos de intensidade e frequência variáveis que, em geral, ocupam a gama de frequências dos 20 aos 120 Hz, num retumbar que se prolonga por vários segundos. Outro fenômeno que

¹⁹ (Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trovão>> acesso em 01/07/2014).

ocorre é o atraso entre a visão do relâmpago e a audição do entrondo do trovão, que ilustra bem o fato das ondas de som viajarem pelo ar a uma velocidade muito inferior à velocidade da luz.

4.3.1 - Instrumentação

Na peça *Trovão*, a base rítmica ternária é apresentada a partir do primeiro compasso da música, cuja textura sonora é baseada em instrumentos de percussão. Marco Antônio buscou uma sonoridade que se aproximasse do som estrondoso de um trovão e os instrumentos escolhidos foram: *Garrafão* (vide Ex. 35, p. 82), *Tambor condensador grave*, *Tambor condensador médio*, *Tambor condensador agudo* (vide Ex. 36, p. 82), triângulo e o *Barrilzinho*. Apesar desses instrumentos serem similares aos tambores convencionais, com exceção do triângulo, todos eles foram construídos por Marco Antônio, possuindo características próprias e inovadoras. Os três tambores condensadores, grave, médio e agudo, foram construídos a partir da ideia de se utilizar, simultaneamente, dois tambores cilíndricos de diâmetros ligeiramente diferenciados e encaixados um dentro do outro, com as peles voltadas uma para cada extremidade. No livro *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*, Marco Antônio descreve a origem e funcionamento desses instrumentos nos quais, mais tarde, também incorporou o PVC:

Os Tambores Condensadores foram um achado mesmo. . . podia ser qualquer coisa, mais tarde eu acabei usando o PVC também. A idéia é de se utilizar um tubo dentro do outro, com folga, sem encostar nem no extremo do tubo, nem na lateral. Ele fica livre, inclusive eu utilizo borracha para ele não ficar muito preso. O nome ‘condensadores’ foi porque utilizei esses cilindros, que são de condensadores elétricos antigos. . . Mas o achado ali foi o de colocar um tubo dentro do outro, pois isso aumenta muito o grave. Não entendo muito como ele funciona. É um túnel meio doido, pois o som do tubo mais agudo, quando percutida a sua pele, bate na pele do tubo mais grave e volta, passando por fora dele mesmo. E o som do tubo mais grave, sai por fora do menor, mas uma parte de seu som bate na pele do mais agudo. O que é interessante, é que o som deles, em separado, é muito pobre em relação a quando estão fixados um dentro do outro. Daquela forma eles tem pouco volume, pouca quantidade de harmônicos. Tanto que aqueles tambores de PVC, dos quais tínhamos dois, um de diâmetro maior e outro menor, e que eu acabei cortando e transformando nesse sistema de condensador [tambor condensador grave], desde então, melhorou muitíssimo (RIBEIRO, 2004, p. 198).

Já o *Garrafão*, que é um garrafão de água adquirido de uma empresa norte americana distribuidora de água mineral, pelo fato de que seu material plástico produz, ao toque dos dedos das mãos, duas frequências distintas e de boa qualidade sonora, foi utilizado dessa forma percussiva por Marco Antônio. Segundo RIBEIRO (2004, p. 186), esse instrumento possui duas frequências bem definidas: “um som grave, quando se percute na região central da superfície do fundo do garrafão, e um som agudo, quando se percute próximo à sua borda inferior”. A qualidade sonora do *Garrafão* depende, fundamentalmente, da qualidade do material plástico empregado em sua fabricação. Décio Ramos, integrante do Uakti desde a formação do grupo, assim descreve a instrumentação dessa música:

[...] é, sabe um garrafão de vinte litros de água? Mas esse garrafão... ele tem uma coisa, um detalhe sabe [...] (risos). É [...] pode parecer bobagem, mas ele era um garrafão americano, lá da Califórnia que alguém, lá numa viagem dessas, deu pra gente e ele tinha um som diferente dos garrafões brasileiros, por que ele tinha um grave que os brasileiros não tinham. Então começa por aí, né[...] E aí depois, tem dois tambores condensadores, sabe quais são, né? Tem um mais grave e tem aquele solista, que é um mais agudinho né [...] o Paulinho fez o agudinho [...] e tem essa base de triângulo, no meio disso tudo, né? (FILHO, 2013).



Ex. 35: *Garrafão*



Ex. 36: *Tambor condensador agudo (esquerda), grave (centro) e médio (direita).*

Sobre o instrumento *Barrilzinho*, Décio relata em sua entrevista:

Ah, esse intrumentinho que entra aí agora (a entrada do barrilzinho na música, enquanto escutávamos), fazendo só um “tugugudan [...] tugugdugudan [...]”, bem afinadinho, né [...] é um barrilzinho, pequenininho assim, com um tamborim colado nele, do lado de cima. Então a gente toca, ou com o dedo, ou com uma baqueta. Então, é esse tamborzinho [...] é um barrilzinho [...] (FILHO, 2013).



Ex. 37: *Barrilzinho*

O *Barrilzinho* é um pequeno barril de cachaça sobre o qual foi afixado uma pele de tamborim. Este instrumento possui uma sonoridade médio-aguda, bem definida, que surge pontualmente na peça *Trovão*.

4.3.2 - Análise de *Trovão*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Assim como as duas peças que foram apresentadas anteriormente, a forma da música *Trovão* também é circular e possui influências da música minimalista. Um dos fatores que mais caracteriza essa forma em *Trovão* é a sua célula rítmica básica, baseada nas linhas do trigrama, constituída por uma semínima e quatro colcheias, repetidas do início ao final da música. Além disso, ao ouvir a peça, não se percebe com facilidade princípio, meio e fim, pelo fato do compositor não apresentar um tema evidente. No entanto, *Trovão* segue um caminho lógico, claro e sua base idêntica, tocada em ostinato durante

toda a peça, ajuda a criar uma sensação hipnótica no ouvinte. Apesar de não haver um tema melódico, pode-se perceber um desenho rítmico que é exposto três vezes, seguido por uma sessão de improvisos de instrumentos de percussão.

Dentre as oito peças da *Música dos Trigramas*, *Trovão* é a mais percussiva e aquela que possui maior energia. Se comparada com as demais peças do balé, ela se contrasta por apresentar maior intensidade sonora, o que pode ser explicado pela instrumentação que é utilizada.

Em *Trovão* são utilizados somente instrumentos de percussão e, por esse motivo, os aspectos melódicos e harmônicos se limitam às notas aproximadas, geradas pelas peles dos tambores ou pelo metal do triângulo. Portanto, o timbre se resume aos sons intensos de tambores graves, médios e agudos, junto com a sonoridade grave do *Garrafão* e a metálica e aguda do triângulo. Os tambores mais graves, somados ao *Garrafão*, geram ataques mais *legatos* e de maior ressonância. Quanto mais agudo é o tambor, mais nítido é seu ataque e menos ressonância possui. O triângulo possui um ataque agudo, metálico e de longa ressonância. Dessa maneira, o espectro geral da música se mostra bastante amplo, transitando por diferentes regiões: graves, médias e agudas.

Na análise apresentada abaixo nos concentraremos essencialmente nos aspectos rítmicos, justamente pelo fato da peça não apresentar instrumentos melódicos ou harmônicos.

Como foi dito anteriormente, a base rítmica dessa obra é em 3/4, uma semínima seguida por quatro colcheias, que é sustentada pelo *Garrafão* e pelo *Tambor condensador grave*, durante toda a peça. Sobre essa base em 3/4, um desenho rítmico pré-determinado por Marco Antônio é apresentado três vezes, tocado pelo *Tambor condensador médio*, *Tambor condensador agudo*, *Barrilzinho* e *triângulo*. Após as três repetições desse desenho rítmico inicia-se o *chorus* de improvisação, desenvolvido na forma de pergunta e resposta, entre os dois *Tambores condensadores* (médio e agudo) e o *Barrilzinho*. Como dito anteriormente, a base do trigrama é sustentada pelo *Garrafão* e pelo *Tambor condensador grave*, o que ocorre, também, durante todo o improviso. A música termina

com uma chamada de todos os tambores para um ataque final em conjunto, após esse *chorus* de improviso.

Segundo Marco Antônio:

Bom, o “Trovão”, o ritmo dele é linha inteira né [...] linha inteira, partida e partida, então é [tum, taca taca, tum, taca taca...], que... de cara eu já pensei em percussão porque ele é bom para percussão né? [...] [bum, taca taca, tum, taca taca...]. Então esse ‘post’ no tambor tá ai do início ao fim né [...] aí eu brinco com as divisões rítmicas em cima. Que aí é uma brincadeira rítmica mesmo [...] Eu, [...] eu escrevi um início [desenho rítmico], depois eles começam a improvisar. Tem umas partes interessantes [a respeito do desenho rítmico desenvolvido], quando a gente começa a brincar com o três dentro do três. Ai já [...] Philip Glass né? [...] (risos). Porque eu faço assim, eu ponho uma quiáltera de três em dois tempos, depois ela começa no terceiro e no primeiro, então fica assim: [um, dois, três, um, dois, três, um, dois, três, um...], a base é [tum, taca taca, tum, taca taca...]. Eu criei umas células em cima disso mas a base é [bum, baca baca...], e no estúdio assim, gravamos a base direto também, depois foi montando né? (GUIMARÃES, 2013).

Em *Trovão* um desenho rítmico foi desenvolvido por Marco Antônio sobre a base do trigrama, conforme ele próprio declarou acima. Após os quatro primeiros compassos de introdução, que têm a função de apresentar a base do trigrama, esse desenho rítmico é tocado três vezes seguidas, sendo que cada exposição corresponde a onze compassos. A introdução, somada às três repetições do desenho rítmico, totalizam trinta e sete compassos, a partir do qual se inicia o *chorus* de improviso. Apresento, abaixo, a partitura de *Trovão*. O desenho rítmico, citado acima, será analisado de forma desmembrada, em três sessões.

Trovão

Marco Antônio Guimarães

Introdução

Tmb. Condens.médio/agudo $\text{♩} = 140$

Tamb. Condens.grave

Ex. 38: Introdução da música *Trovão*

Nos quatro primeiros compassos da peça, é tocado o ritmo correspondente ao trigramma: linha inteira representada pela semínima e duas linhas partidas representadas pelas quatro colcheias. Nessa introdução todos os instrumentos tocam conjuntamente, com exceção do *triângulo* e do *Barrilzinho* que não são tocados (min. 00:00 – 00:02).

Na letra “A” da partitura, é apresentada a primeira sessão do desenho rítmico desenvolvido por Marco Antônio. Pode-se notar que nessa sessão é incluído um compasso de 6/4 sobre o qual ocorre a primeira polirritmia na música, gerada a partir da combinação do ritmo base, transcrito na linha inferior da partitura, com uma nova célula rítmica, transcrito na linha superior (vide Ex. 39 abaixo). Em seguida são tocados, por todos os instrumentos, dois compassos de 3/4, reforçando o ritmo base do trigramma. A nova célula, apresentada no primeiro compasso (6/4), é formada por três quiálteras de semínimas, onde a semínima intermediária de cada uma das três quiálteras é subdividida em duas colcheias. Nesse compasso, onde acontece a polirritmia, são tocadas nove quiálteras de semínimas sobre seis pulsos de semínimas. Como pode-se ver na partitura abaixo, no primeiro compasso acontecem três polirritmias diferentes. Em vermelho pode-se observar três quiálteras de semínima na linha superior, sendo a semínima intermediária subdividida em duas colcheias, contra uma semínima e duas colcheias, na linha inferior. Em azul, podemos observar as mesmas três quiálteras na linha superior, contra duas colcheias e uma semínima, na linha inferior. Em verde podemos perceber outra polirritmia, as três quiálteras na linha superior contra quatro colcheias na linha inferior (min. 00:03 – 00:07).

A

Tamb. condens. médio
 Tamb. condens. agudo
 Triângulo
 Barrilzinho
 Tamb. condens. grave
 Garração

Ex. 39: Primeira sessão do desenho rítmico de *Trovão*

É nessa primeira sessão do desenho rítmico, em “A”, que o *triângulo* é introduzido. A partir de sua entrada (min. 00:06), ele irá tocar todos os desenhos rítmicos, tanto as novas

células quanto o ritmo base, sempre em conjunto com os *Tambores condensadores* e com o *Barrilzinho*, vindo a finalizar sua participação, nessa peça, ao início do *chorus* de improviso. Em cada uma dessas três sessões, enquanto o *triângulo*, o *Barrilzinho* e os tambores, médio e agudo, apresentam as novas células rítmicas, o *Garrafão* e o *Tambor condensador grave* executam o ritmo base, simultaneamente.

Na partitura abaixo, pode-se observar a segunda sessão do desenho rítmico. Assim como na primeira sessão, nessa segunda, uma nova célula é apresentada sobre o ritmo base, durante os dois primeiros compassos. Essa nova combinação rítmica gera uma polirritmia diferente daquela que acontece na primeira sessão (min. 00:18 – 00:36), seguida por dois compassos onde, novamente, todos os instrumentos tocam o ritmo base em conjunto. Essa segunda célula, apresentada nos dois primeiros compassos, é mais simples que a anterior. Ela é constituída por quatro semicolcheias tocadas a cada pulso de semínima, gerando, no primeiro tempo do compasso, uma superposição de quatro semicolcheias contra um pulso de semínima, o que é mostrado na partitura em vermelho, e no segundo e terceiro tempos do compasso quatro semicolcheias contra dois pulsos de colcheia, mostrados na partitura em azul. No último pulso de semínima, que corresponde ao terceiro tempo do segundo compasso da sessão, todos os instrumentos, com exceção da base, tocam juntos uma semínima, gerando assim a sensação de pausa, devido à interrupção no movimento das semicolcheias, mostrada na partitura em verde. (treta não resolvida)

B

The musical score shows two systems of two measures each. The instruments are: Tamb. condens. médio, Tamb. condens. agudo, Triângulo, Barrilzinho, Tamb. condens. grave, and Garrafão. The notation uses red, blue, and green notes to represent different rhythmic layers. In the first measure of the first system, there are four red notes (semicolcheias) against one red note (semínima). In the second and third measures of the first system, there are four blue notes (semicolcheias) against two blue notes (colcheias). In the fourth measure of the first system, there is one green note (semínima) against one green note (semínima). The second system shows a simpler rhythm with black notes (semicolcheias) against black notes (semínimas).

Ex. 40: Segunda sessão do desenho rítmico de *Trovão*

Na terceira e última sessão, os eventos ocorrem de maneira similar às sessões anteriores. Nos dois primeiros compassos é apresentada a terceira nova célula, tocada sobre o ritmo base e, nos dois compassos seguintes, esse ritmo base é tocado por todos em conjunto. A

nova célula é composta por três quiálteras de colcheias. Essas quiálteras são tocadas sobre pulsos de semínimas e colcheias, gerando assim uma polirritmia de três quiálteras de colcheias sobre um pulso de semínima, mostrada na partitura em vermelho, e três quiálteras de colcheias contra duas colcheias, mostradas na partitura em azul. Assim como na segunda sessão, no último pulso de semínima, que corresponde ao terceiro tempo do segundo compasso, todos os instrumentos, com exceção da base, tocam juntos o tempo de uma semínima, gerando novamente uma sensação de pausa, devido à interrupção no movimento das quiálteras, o que é mostrado na partitura em verde.

Ex. 41: Terceira sessão do desenho rítmico de *Trovão*

Em síntese, todas as sessões se iniciam apresentando polirritmias, que acontecem nos dois primeiros compassos de 3/4 sendo que, no caso da primeira sessão, a polirritmia ocorre no primeiro compasso binário (p.85), sempre seguida pelos dois compassos onde é apresentado o ritmo base tocado em conjunto, por todos os instrumentos. O ritmo base, que é apresentado entre uma polirritmia e outra, cumpre o papel de divisor de ideias, funcionando como uma respiração entre elas.

O *chorus* de improviso é iniciado após a apresentação das três repetições da sequência de desenhos rítmicos A, B e C (min. 00:52). O improviso, como dito anteriormente, é realizado pelos tambores médio e agudo, em forma de pergunta e resposta. Nos primeiros quatro compassos do *chorus*, o *Tambor condensador agudo* começa improvisando; nos quatro compassos seguintes, o *Tambor condensador médio* responde. Esse diálogo acontece durante um determinado tempo (01:14 min), sempre de forma alternada a cada quatro compassos. Sobrepondo-se ao diálogo entre os tambores condensadores, desde o início do improviso, o *Barrilzinho* realiza comentários pontuais de forma improvisada. A

base sustentada pelo *Tambor condensador grave* e pelo *Garrafão* é mantida até o final do improviso.

Improviso

The image shows two systems of musical notation for percussion instruments. The first system includes 'Tmb. Condens.médio/agudo Barrilzinho' and 'Tamb. Condens. grave'. The second system includes 'Tamb.médio/agudo Barrilzinho' and 'Tamb. grave'. The notation consists of rhythmic patterns on a staff, with a '4' above the second system indicating a four-measure phrase.

A partir do compasso 16, inicia-se o improviso de percussão sobre a base. Dois tambores condensadores (médio e agudo) improvisam, em forma de pergunta e resposta, o que acontece de quatro em quatro compassos. Sobre esse improviso, surgem comentários (improvisados) do instrumento "Barrilzinho".

Ex. 42: *Chorus* de improviso em *Trovão*

4.3.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching*, expresso musicalmente em *Trovão*

A imagem do trovão nos remete imediatamente aos estrondos provocados pelas descargas elétricas de num dia chuvoso. Marco Antônio se ateu a essa imagem fundamental, na composição da peça *Trovão*, sem se preocupar com os demais atributos²⁰ do trigramma. Para o compositor os instrumentos de percussão, tais quais tambores, surdos, bumbos, tímpanos, são os que mais se assemelham aos estrondos de um trovão e, por conta disso, a instrumentação da peça é composta somente por instrumentos de percussão, quase

²⁰ Atributos do trigramma Trovão: O Trovão, também conhecido como o Incitar: o movimento. Animal simbólico: o dragão. Parte do corpo: o pé. A família dos trigramas: o filho mais velho. Ponto cardeal: Leste. Atributos adicionais: trovão; madeira; o amarelo escuro; é estender; que cresce em abundância; provoca o movimento; é o forte; volátil; uma grande estrada; força elétrica; natureza já começa a germinar, a brotar; corresponde ao amanhecer; é decisão e veemência. Entre os cavalos: os que relincham bem, os que têm patas traseiras brancas, os que galopam, os que têm uma estrela na testa. Entre as plantas úteis: as leguminosas, o bambu verde, o junco e a cana (WILHELM, 1995).

todos eles de pele, com exceção do *triângulo*, que é um instrumento de metal. Marco fala um pouco a respeito da principal referência utilizada na realização da leitura musical do trigrama *Trovão*:

E o [som] de tambor né, como uma coisa que, de alguma maneira, tem alguma proximidade com o trovão né? Se você pensar em um grande bumbo né (risos [...]). não tem nenhum instrumento mais trovão do que aquele bumbo daqueles de sinfônica né? [...] [purroawrrrrrr] [...] (risos) (GUIMARÃES, 2013).

Analisando os demais atributos do trigrama *Trovão* pode-se perceber outros elementos que, mesmo que não tenham sido previstos na música de forma intencional, estão presentes nessa peça composta por Marco Antônio. São eles: “provoca o movimento”, “madeira”, “força elétrica”, “movimento”, “dragão”, “forte”, “que cresce em abundância”.

Os atributos tais como “movimento”, “provoca o movimento” e “que cresce em abundância” nos remetem à movimentação das nuvens ou, também, ao crescimento e escurecimento delas, durante a formação de nebulosidade em determinada região. São essas mesmas nuvens que, ao se chocarem, provocam o relâmpago e, conseqüentemente, o trovão. A esses atributos, está conectada a forma com que o compositor desenvolveu a peça desde seu início: cada movimento provocado pelos instrumentos, os crescendos que acontecem no decorrer da peça, tudo aquilo que determina a forma da música e a intenção apresentada no desenho rítmico desenvolvido pelo compositor, além de toda a expressividade encontrada nos improvisos de percussão.

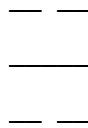
A “força elétrica”, que está associada aos relâmpagos, pode ser encontrada na peça através da sonoridade metálica do triângulo. Outros atributos tais como “dragão”, “forte” e “filho mais velho” representam, claramente, a grandeza de um trovão, traduzidas musicalmente pela sonoridade do *Garrafão*, *Tambores Condensadores* e *Barrilzinho*.

Além de representar a sonoridade de um trovão, atributo principal do trigrama, os tambores são naturalmente ligados à terra e conseqüentemente à madeira. Dessa forma,

podemos conectar esses instrumentos com os atributos “madeira”, “natureza já começa a germinar, a brotar” e “bambu verde”.

A conexão do trovão com a terra também pode ser observada nas linhas do trígama *Trovão*. Uma linha *yang* (inteira) debaixo de duas linhas *yin* (partidas) representam o *Trovão*, lembrando aqui que a leitura dos trigramas e hexagramas é feita, sempre, de baixo para cima. A imagem gerada está associada ao atributo madeira, pois representa uma semente que germina debaixo da terra. Nesse caso, a terra é representada pelas duas linhas *yin* no topo do trígama e a semente pela linha *yang*, na base do trígama.

4.4 –Água



A música *Água*, que tem a duração de 02:38 minutos, é a quarta peça do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães, baseada em seu trigramma correspondente que, no idioma chinês, se denomina *K'an*, o Abissal. Dessa forma, a base em 3/4 da peça é formada por duas colcheias, referentes à linha partida da base do trigramma (linha *yin*), uma semínima, referente à linha inteira intermediária (linha *yang*), seguidas de mais duas colcheias, referentes à linha partida do topo do trigramma (linha *yin*).

A água, substância fundamental para a existência de todas as formas de vida no planeta Terra, está normalmente associada à sua forma em estado líquido. No entanto, a água possui também um estado gasoso, designado vapor de água e um estado sólido, denominado gelo. O *I Ching* interpreta o elemento água, entre outros atributos, como “abissal”, “profundo”, “perigoso”, “nuvens”, “chuva” e “umidade”, contemplando portanto os dois primeiros estados físicos dessa substância, mas não se referindo diretamente ao seu estado sólido, que é o gelo e a neve. Quanto à sua cor, enquanto é considerada pela ciência decorrente do fato de que, embora pequenas quantidades de água pareçam transparentes a olho nu, a água é um composto químico de coloração levemente azulada [...] ao contrário da ideia popular, a água possui uma cor intrínseca que se deve ao espectro seletivo de absorção da luz²¹), no *I Ching* se dá uma maior ênfase à sua relação com o sangue que corre pelo corpo humano, daí o fato de que a cor do trigramma *K'an* é o vermelho.

A água cobre em torno de 70 % da superfície da Terra e a maior parte dela se encontra nos oceanos. Coincidentemente, a água corporal, que é todo o conteúdo de água no corpo humano, constituído em sua maior parte pelo sangue, ocupa percentual semelhante. A água se move de forma contínua segundo um ciclo de evaporação e transpiração, que

²¹ Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Água>> acesso em 23/07/2014, 17:57hs.

contribuem para a formação de nuvens e sua conseqüente precipitação e escoamento pela superfície do planeta, geralmente em direção ao mar. O livro *I Ching* enfatiza a ideia do “dobrar” e do “desdobrar”, implícitos à trajetória tortuosa da água em seu caminho sobre a crosta terrestre e, também, de sua propriedade “penetrante”:

A penetração é sugerida pela linha central penetrante [linha inteira, yang], encravada entre duas linhas fracas [linha partida, yin]. Como seu elemento é a água, representa a lua que, por isso, aparece como masculina [...] Os sulcos da madeira também estão ligados ao atributo da penetração (WILHELM, 1995, p.13).

Esse caráter contínuo do movimento e da penetração foi expresso na música *Água*, principalmente pela *Torre*, instrumento de cordas friccionadas, a ser descrito e analisado adiante.

4.4.1 - Instrumentação

Em *Água* são utilizados os seguintes instrumentos: moringa, bumbo, sinos tibetanos, *Tubo de PVC em J*, *Cachimbo* e um dos mais expressivos instrumentos criados por Marco Antônio, denominado *Torre*. Essa obra possui um diferencial em relação às anteriores, pois nem todos os instrumentos utilizados são de autoria do compositor. É o caso da moringa, do bumbo e dos sinos, que são instrumentos convencionais e cumprem o papel de sustentar e evidenciar a base do trigramma *Água*. O *Tubo de PVC em J* é mais uma das criações de Marco Antônio, que também cumpre um papel importante na base rítmica.

No período de composição e gravação da trilha do balé *I Ching*, o grupo Uakti havia adquirido mais de dez moringas, que eram trabalhadas pelo percussionista Paulo Santos. Ele perfurava o pote de cerâmica em sua parede lateral com um orifício de acabamento preciso, buscando, assim, obter uma sonoridade diferenciada nesses instrumentos.

Décio Ramos fala um pouco a respeito disso:

Tem uma série grande de moringas [...] nessa época o Paulinho comprava umas moringas, em lugares diferentes, e fazia um furo na moringa, entendeu? Ele fazia o furo no lugar certinho e tal, experimentava, então ele estava fazendo experiências [...] Era uma época assim, que a gente tinha umas quinze moringas (RAMOS, 2013).

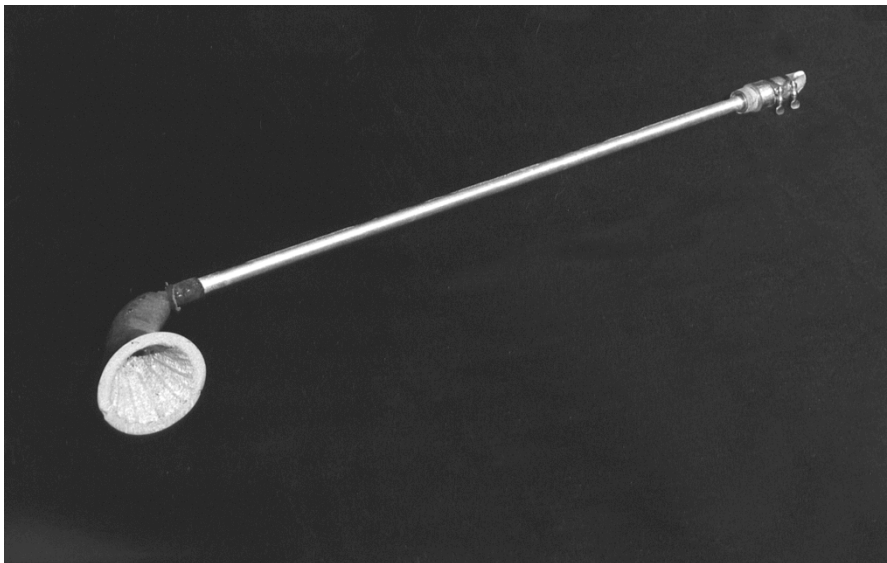


Ex. 43: *Tubo de PVC em J*

No caso do *Cachimbo* e da *Torre*, que fazem parte do acervo de novos instrumentos do grupo Uakti, desempenham papéis solistas nessa peça. O *Cachimbo* é um instrumento peculiar, pouco utilizado pelo grupo. Décio Ramos fala um pouco a respeito dele:

Ele chama, ou chamava, “Cachimbo”, então é um cilindro bem fininho, assim, parece que é um vidro, ou alguma coisa parecida com vidro [tubo de alumínio]. Na parte de cima assim, tem uma palheta [...] aquela peça com uma palheta de clarinete né? [boquilha] E em baixo dele [...] por que ele chama “Cachimbo” é por que ele parece um cachimbo, sai uma cabaça assim, pequenininha assim, num formato de um [...] tipo um cachimbinho, então ele é um instrumento de efeito mesmo, né? (FILHO, 2013).

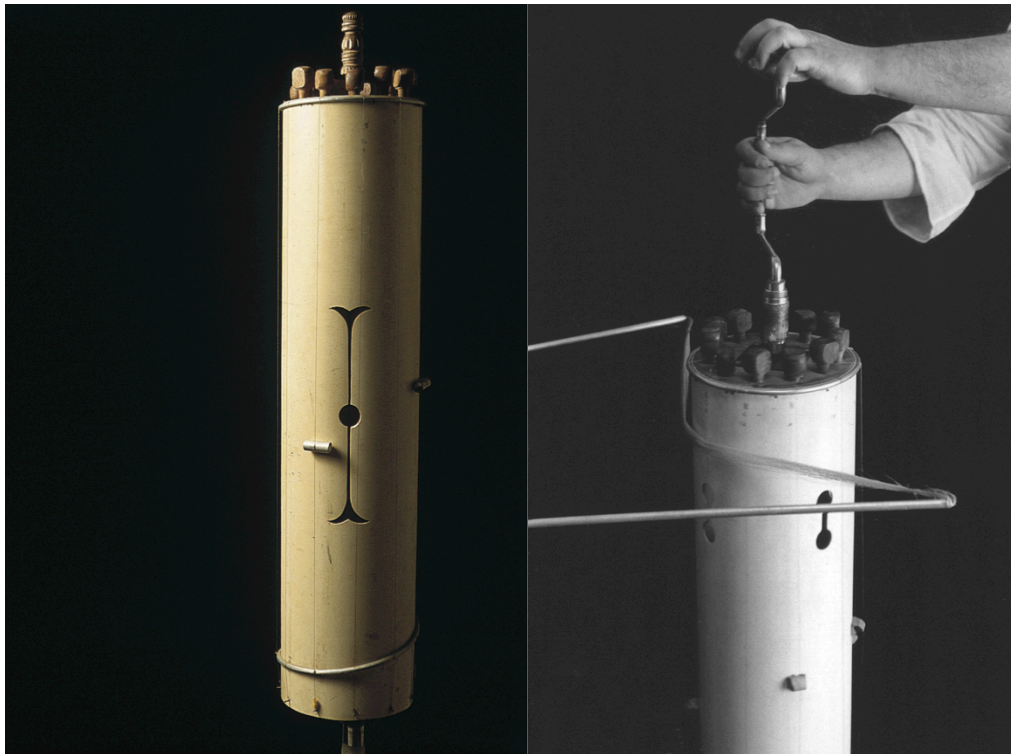
O *Cachimbo* é construído a partir de um tubo de alumínio conectado, em sua extremidade superior, a uma boquilha de clarinete e, em sua extremidade inferior, a um tampo de cabaça em forma de campana que tem a função de projetar o som. Esse instrumento valoriza o potencial expressivo do *guincho*, normalmente evitado pelos clarinetistas. Em *Água*, realiza improvisos pontuais durante a peça, de forma livre e improvisada. Quando tocado, a partir de sua nota fundamental, Fá sustenido₃, obtêm-se sons harmônicos que, em seu registro mais agudo, lembram o som das baleias.



Ex. 44: *Cachimbo*

A *Torre* é um dos principais instrumentos do grupo Uakti e, notadamente, um dos instrumentos que mais chama a atenção do público durante as apresentações do grupo. Tem sua caixa acústica construída a partir de um tubo de PVC largo, de 200 mm de diâmetro, fechado nas extremidades por meio de duas peças de madeira. Na metade do comprimento do tubo se encontram os orifícios para a saída do som. Onze cordas de aço Mi agudas de violão estão dispostas no sentido longitudinal, em torno da parede externa do tubo, fixadas à parte superior do tubo por meio de cravelhas e à parte inferior por meio de pregos. Onze cavaletes móveis de madeira são individualmente colocados sob cada uma das cordas, gerando onze frequências que possibilitam a obtenção de diferentes combinações melódicas e harmônicas. Segundo RIBEIRO (2004, p. 223):

Somente a extensão superior das cordas, localizadas entre o cavalete móvel de madeira e o cavalete circular fixo superior, encontra-se afinada, estando portanto, não afinada, a extensão inferior das onze cordas. Isto define dois ambientes sonoros distintos – um deles temperado e outro não temperado Um espigão de violoncelo está fixado no ponto central da peça de madeira que fecha o tubo na parte inferior. Um pino de metal, no qual se adapta um arco de pua, está fixado no ponto central da peça de madeira que fecha o tubo na parte superior. Esse conjunto estabelece o eixo rotatório do instrumento.

Ex. 45: *Torre I*Ex. 46: *Torre II*

As figuras acima nos mostram as duas diferentes versões da *Torre*. Em *Água*, o instrumento utilizado foi a *Torre II*, na foto acima, à direita (Ex. 46), que corresponde ao instrumento em sua versão atual e que teve suas modificações implementadas por Marco Antônio na segunda metade da década de 1980, quando passou a ser tocada por dois instrumentistas. Nessa nova técnica de performance, um deles aciona o arco de pua instalado na parte superior do instrumento, fazendo-o girar sobre seu próprio eixo, e o outro fricciona as cordas por meio de um arco de crina, especialmente criado para sua execução. Esse arco é constituído por dois bastões de alumínio unidos a partir de uma de suas extremidades por um jogo de crina de violoncelo.

Artur Andrés fala, em entrevista, a respeito da sua admiração pela *Torre*:

Sem sombra de dúvidas é *Torre* [o instrumento que mais admiro]. Este instrumento o Marco construiu baseado em um instrumento criado por Walter Smetak denominado *Ronda* que tinha um sistema semelhante, de um mecanismo com uma manivela que fazia girar uma peça cilíndrica que acionava diversas cordas. Só que, por usar um tubo de PVC de diâmetro bem maior do que as duas

cabaças utilizadas por Smetak, a tessitura da *Torre* abrange um espectro sonoro bem mais extenso. Outro fator que a enriqueceu muito foi a utilização do arco com haste dupla que ampliou muito a gama de matizes rítmicos e de notas do acorde que podem ser postas a vibrar simultaneamente (ANDRÉS, 2014)

Como dito acima, para construir a *Torre* Marco Antônio se inspirou em um instrumento semelhante, criado por Walter Smetak, denominado *Ronda*. Conforme Smetak explica em seu livro *Simbologia dos instrumentos*:

Instrumento cinético que me deu muitas conclusões pela sua materialização. Quando ficou pronto, fiquei sabendo de coisas que antes não sabia. Vemos aqui mais ou menos a forma da ampulheta do tempo. Se isto já está ligado ao tempo, também deve estar ligado ao movimento e ao espaço, pois existe esta fórmula matemática que a ciência associou tantas vezes: movimento-tempo-espaço. Este instrumento se dedica à duração do som, isto é muito importante. Tem 22 cordas estendidas em volta, às vezes falta uma corda, todas não são regulares, é como uma boca onde faltam dentes. Duas cabaças encaixadas uma na outra, muito primitivo. Tem duas rodas de madeira, com pregos, onde a corda fica esticada, e duas cravelhas. É afinada como quiser. Pode ser tocada com arco e pizzicato. Um carrossel emitindo sons. Sendo que a escala é composta de uma sequência das séries harmônicas, este instrumento traz uma nova experiência. No giro lento dá um ritmo. Tem intervalação. Numa velocidade maior, o instrumento não deixa perceber os intervalos, formando uma linha melódica. Numa velocidade maior ainda, ouviremos só harmonias, porque o giro é tão rápido que só ouvimos muitas cordas em uma só vez. Concluímos, então, que o ritmo, a melodia e a harmonia dependem da velocidade de giro. São três coisas em uma só, que dependem da velocidade (SMETAK, 2001, p. 140 e 141).

Seguindo essa observação de Smetak, em *Água* a utilização da *Torre* se dá a partir de duas técnicas de performance: uma harmônica e outra melódica. A partir de agora utilizaremos então duas denominações para um mesmo instrumento, *Torre base* e *Torre melódica*. Essa questão será aclarada mais adiante.

4.4.2 - Análise de *Água*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Assim como as peças anteriores, a forma da música *Água* é circular e apresenta características minimalistas, como a repetição de discursos rítmicos, melódicos e harmônicos, além da apresentação de uma mesma textura sonora, do início ao final da peça. O principal instrumento dessa música é a *Torre*, instrumento giratório, que, por sua maneira pouco usual de performance, ajuda a criar uma impressão sonora notadamente

circular. Sua sonoridade, rica em harmônicos, está gravada sobre uma base repetitiva, responsável pelo ritmo correspondente ao trigramma *Água*. Sob esse ostinato rítmico ocorrem as intervenções sonoras da peça. As entradas da *Torre*, fazendo a melodia, e do *Cachimbo*, realizando os efeitos pontuais, acontecem de forma assimétrica, pelo fato de apresentarem ideias a partir de improvisos. Dessa maneira, a peça se assemelha bastante à música do trigramma *Céu*, que também apresenta característica assimétrica, tanto na sua construção melódica quanto na construção harmônica do tema. Ambas as peças tiveram grande parte de sua criação concebidas dentro de estúdio, justamente pela necessidade de experimentação e improvisação e do encontro da criatividade do compositor e dos intérpretes nesse ambiente de gravação. Apesar da assimetria encontrada nas intervenções do *Cachimbo*, em *Água*, a sonoridade dos seus efeitos, em suas sete repetições, soam de forma semelhante. Além disso, as notas da melodia da *Torre melódica* são longas e todas elas fazem parte do acorde tocado pela *Torre base*. Dessa forma, assim como na peça *Céu*, acaba-se criando a impressão de que a música não caminha numa direção definida, mas que o faz de forma circular, apresentando as ideias, temporalmente, de forma assimétrica, porém com uma grande similaridade nas ações que se repetem. De forma geral, pode-se dizer que a peça *Água* se aproxima muito da concepção musical dos mantras orientais, pelo seu carácter repetitivo e hipnótico. Comparativamente com a música indiana, por exemplo, a *Torre melódica* e o *Cachimbo* representam a voz de um cantor, com toda a gama de efeitos vocais, enquanto a *Torre base*, junto com a base do *Tubo de PVC em J*, bumbo, moringa e sinos tibetanos, representa um instrumento denominado *Tambura*, que muitas vezes, na música indiana, é o responsável pelo acompanhamento rítmico e o bordão, criando assim um ambiente circular e hipnótico, sobre o qual ocorre esta improvisação “vocal”.

Grande parte da música clássica indiana tem três componentes principais: uma linha melódica solista, em geral altamente ornamentada, um acompanhamento rítmico e um bordão. A música vocal é predominante; os estilos e gêneros instrumentais, apesar de mais conhecidos no Ocidente através de intérpretes famosos como Ravi Shankar e Ali Akbar Khan, baseiam-se em modelos vocais. As melodias indianas são baseadas em estruturas modais em séries chamadas “ragas”. Cada raga tem uma forma ascendente e descendente (que podem diferir), ornamentos determinados, frases melódicas características, uma hora específica do dia para ser executada, um estado de espírito predominante (*rasa*) e duas notas primárias, uma nota melódica principal e outra, secundária, geralmente uma 4 ou 5 mais aguda [...] O ritmo indiano é concebido em ciclos

temporais chamados “talas”, geralmente de seis a 16 tempos [...] A improvisação, outro aspecto importante da música indiana, baseia-se nas regras complexas que regem a interpretação do raga e do tala. A maioria dos gêneros indianos, como o *drupad* do Hindustão e as formas vocais *Khayal*, começam com uma seção improvisada lenta, não mensurada, em que as características do raga são introduzidas. As interpretações costumam ser uma espécie de disputa entre solista e percussionista, cada qual introduzindo alterações cada vez mais complexas do tala, frequentemente abrangendo vários ciclos. (SADIE, p. 451)

A instrumentação de *Água* sugere uma sonoridade mais suave e rarefeita, que provoca um contraste evidente com a peça anterior, *Trovão*. Essa textura timbrística é gerada pela suavidade dos harmônicos, médios e agudos, da *Torre*, aliada a uma base repleta de harmônicos, da *moringa* e do *Tubo de PVC em J*, que apresentam marcações graves com ataques *legatos*, seguindo o ritmo do trigrama *Água*. Esses dois instrumentos conseguem expressar justamente toda a suavidade presente no elemento água, como trataremos mais adiante. Diferentemente dos demais instrumentos, o *Cachimbo* emite, pontualmente, um som longo e áspero, próximo ao grunhido de um animal, que se transforma em um harmônico agudo *cantabile*, na direção ascendente ou descendente, o que lembra o canto de uma baleia. As articulações desses instrumentos são todas *legatas*, contribuindo para uma resultante sonora de caráter suave, conforme tratamos acima. Assim como nas demais *Músicas dos trigramas*, durante a mixagem da peça *Água* foi utilizado bastante *reverb* nos instrumentos. Isso contribuiu, ainda mais, para a criação dessa impressão “molhada” do som, principalmente na base percussiva da música, uma vez que estamos tratando da peça *Água*.

Nesta música, as *moringas* receberam a função de sustentar a base em 3/4, composta por duas colcheias, uma semínima, seguidas por mais duas colcheias, que representam as linhas do trigrama *Água*. Ao gravar a base, Marco Antônio percebeu que, apesar do fato do tempo forte do compasso se encontrar na primeira das duas colcheias iniciais do trigrama, a semínima intermediária, devido à instrumentação utilizada, foi naturalmente ganhando mais energia durante o processo de superposição de vozes. Dessa maneira, a sensação auditiva causada no ouvinte é de que, em realidade, estaria sendo apresentado à linha rítmica do trigrama *Trovão*, constituído por uma semínima (uma linha inteira), na base do trigrama, e quatro colcheias (duas linhas partidas), em seu topo. Para evitar essa impressão equivocada nos ouvintes, Marco Antônio optou por acrescentar alguns

instrumentos, tentando, assim, evidenciar o tempo forte do trigramma *Água* em seu primeiro pulso de colcheia. O *Tubo de PVC em J* percutido com a mão, o surdo e os sinos tibetanos cumprem, então, o papel de reforçar o primeiro tempo do compasso, trazendo a atenção do ouvinte para a primeira colcheia, evidenciando-a, dessa forma, como o primeiro tempo de cada compasso. Marco fala um pouco a respeito dessa questão:

[...] o ritmo [representante da linha de Água] seria “tá, tá, tum, tá tá [...]”, que é muito difícil de você ouvir o primeiro tempo aqui, porque o segundo tempo com a semínima, ele puxa muito para o um. Então assim, eu tentei resolver isso no estúdio de qualquer jeito, colocava mais apoio [...] se você observar tem um tambor bem na cabeça, para dar o apoio, mas o ouvido vai puxando para a semínima. (GUIMARÃES, 2013).

Juntamente com essa base percussiva, Marco Antônio desenvolveu uma massa sonora com a *Torre* que, devido à sua característica harmônica, completa musicalmente a base. A *Torre*, como descrita anteriormente, possui onze cordas de aço que, normalmente, são afinadas em diferentes notas.

Por outro lado, um resultado melódico é obtido através do retesamento do arco, que tem sua capacidade de fricção simultânea reduzida para um máximo de duas cordas. A velocidade de giro do instrumento é outro fator determinante na obtenção de resultantes melódica ou harmônicas. Quando girado lentamente, pode-se ouvir distintamente cada uma das onze notas na seqüência de seu encadeamento melódico. Na medida em que se aumenta a velocidade, o conjunto de freqüências passa a ser percebido como um só acorde (RIBEIRO, 2004, p. 224).

Dessa maneira, quando o instrumento é girado em menor velocidade e suas cordas são friccionadas com o arco mais tencionado, obtém-se uma resultante melódica, fruto da combinação das onze diferentes notas musicais em seqüência. Já quando o instrumento é girado em maior velocidade e com o arco um pouco mais distencionado, essa melodia deixa de ser ouvida dando lugar à percepção do acorde, resultante da combinação das diferentes notas escolhidas, quando da afinação do instrumento. Em *Água*, a *Torre*, além de ser utilizada como base harmônica, é também a responsável pelas linhas melódicas desenvolvidas na peça, porém de uma forma diferenciada daquela citada acima, conforme Marco Antônio explica adiante:

[Em Água] Eu afinei a Torre em uma nota só, com oitavas né, a mesma nota só que a corda mais grossa, mais fina, que gerava a oitava. Gravei em um canal, ela girando, tocada com arco. Depois eu mudei a afinação, uma escala, gravei em outro canal. Então, em cada canal da mesa, alguns né [...] acho que não usei tantos canais assim mas [...] eu criei uma escala, que cada canal era uma Torre, girando e tocando uma nota sabe? Espetacular! Então isso aí foi um ‘sampler’ analógico que eu criei, né? [...] (risos). Ai eu gravei a Torre com a harmonia, fazendo aquele início, né? [...] criei uma harmonia mais simples, que coubesse aquela melodia e fui criando a melodia na hora da mixagem. Eu fui compondo na mesa, então na hora da mixagem eu abria essa nota aqui, depois a outra [...] o efeito é espetacular [...] pra fazer aquilo ao vivo você precisaria de várias torres tocando, com um monte de gente [...] esse ‘sampler’ analógico foi uma das coisas mais interessantes que eu já fiz! (GUIMARÃES, 2013).

Portanto, em *Água*, Marco Antônio optou por utilizar a *Torre* de uma maneira que combinasse a forma habitual de sua utilização em gravações e performances ao vivo com outra, diferente do convencional. Primeiramente, ele escolheu o acorde base de **F#m(6/7/11)**, a partir do qual ele afinou as onze cordas da primeira *Torre* gravada, registrando assim, em um canal, a base harmônica da música. Em seguida, como uma experiência até então inédita na história do grupo, decidiu aproveitar a diversidade de canais de gravação que ele ainda possuía livres na mesa, gravando mais cinco *Torres* superpostas à primeira, cada uma delas afinada numa das notas do acorde base. Portanto, cada uma dessas cinco vozes gravadas após o registro da base foi afinada exclusivamente com uma das notas do acorde, ou seja, com todas as onze cordas soando em uníssono e em oitava. Assim, os cinco canais, quando tocados em conjunto, também formam o acorde de **F#m(6/7/11)** o que deu a possibilidade ao compositor de criar linhas melódicas sobre o primeiro canal de base.

A nota Fá sustenido grave é tocada pelo *Tubo de PVC em J*, na cabeça de cada compasso, enquanto a *Torre base* apresenta a terça, a quinta e as dissonâncias do acorde (Lá, Si, Dó sustenido, Ré, Mi e Fá sustenido na oitava de cima). Sobre a base da música, desenvolvida pela moringa, pelos sinos, surdo, *Tubo de PVC em J* e pela *Torre base*, surgem efeitos pontuais, além de um tema melódico. O *Cachimbo* é o responsável pelos efeitos, que pontuam a peça, do início ao fim.

Como foi explicado por Marco Antônio, as cinco *Torres melódicas* gravadas em separado estavam, portanto, divididas em diferentes canais. Assim, o compositor desenvolveu a

melodia dentro do estúdio, aumentando e diminuindo o volume de cada canal da *Torre*, criando uma melodia improvisada, através de notas bem longas. Segundo Marco: “*essa gravação foi muito legal, essa eu já pensei tudo antes, mas eu tinha que vir para o estúdio, para fazer, né?*” (GUIMARÃES, 2013). Da mesma forma que a melodia da *Torre*, grande parte dessa música foi criada dentro do estúdio. O compositor já havia pensado em cada detalhe da peça, porém só poderia ter certeza daquilo que havia criado e experimentando dentro do estúdio.

Na peça *Água*, os c.1-9 compreendem a apresentação da base rítmica do trigrama, executada pela moringa, pelo *Tubo de PVC em J* percutido com a mão e pelos sinos tibetanos (min. 00:00 a 00:20). Juntamente com a base rítmica surge a base harmônica, um acorde de **F#m(6/7/11)** tocado pela *Torre base*. Já no primeiro ataque da peça, juntamente com a base citada acima, o *Cachimbo* apresenta pela primeira vez a sua sonoridade, que acontece pontualmente na música, iniciando nos três primeiros compassos.

Água

Marco Antônio Guimarães

na criação dessa melodia: *Torre I*: Lá; *Torre II*: Si; *Torre III*: Dó sustenido; *Torre IV*: Ré; *Torre V*: Mi. Durante a criação, Marco aumentava o volume do canal da *Torre* correspondente à nota que ele queria que soasse naquele determinado momento. Em outra circunstância ele diminuía esse canal e aumentava outro, fazendo soar outra nota. Assim foi-se configurando uma melodia, construída a partir de longas notas. Essa melodia surge na música e segue sendo desenvolvida até o final. Em determinados momentos da peça, durante a passagem entre as notas, de uma *Torre* para outra, cria-se alguns intervalos, que possuem a duração de, no máximo, um compasso. Na figura abaixo pode-se observar, em vermelho, um intervalo de segunda menor, em c.13 e c.14 (min. 00:30 a 00:33), e outro, de segunda maior, em c.17 e c.18 (min. 00:37 a 00:40). Já em c.16 e c.17 (min. 00:35 a 00:39) e entre c.23-26 (min. 00:50 a 00:59), pode-se ver, em azul, a segunda e terceira intervenção do *Cachimbo* na música.

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 10 and includes parts for Cachimbo, Torre melódica III, Torre melódica II, Torre melódica I, Torre base, Tubo de PVC em J, Sinos tibetanos, and Moringa. The second system starts at measure 19 and includes parts for Cachimbo (labeled 'Cach.'), Torre III, Torre II, Torre I, Torre base, Tubo de PVC, Sinos, and Moringa. Red annotations highlight intervals between notes in measures 13-14 and 17-18. Blue annotations highlight the Cachimbo's interventions in measures 16-17 and 23-26. Dynamics like pp, mf, and mp are indicated throughout the score.

Ex. 48: Partitura da música *Água*

Na sequência da música, no c.28, a base segue sendo sustentada pelos instrumentos de percussão e pela *Torre base*. A melodia executada por meio das cinco *Torres* continua sendo desenvolvida, gerando momentos de imbricações quando duas *Torres* soam juntas, o que ocorre pontualmente durante toda a peça. Esses intervalos entre as notas das *Torres* acontecem, em vermelho, nos seguintes compassos: 29 (1:04 a 1:07), 35 (1:18 a 1:20), 38 (1:24 a 1:27), 42 (1:33 a 1:35), 45 (1:40 a 1:42), 47 (1:44 a 1:46), 50 e 51 (1:52 a 1:54), 53 (1:58 a 2:00), 55 (2:03 a 2:05), 59 e 60 (2:12 a 2:16), 62 ao 65 (2:18 a 2:25), 69 (2:37 a 2:38). O *Cachimbo* também pontua a peça e suas intervenções, na partitura em azul, acontecem nos seguintes compassos: 32 ao 36 (1:17 a 1:21), 42 ao 44 (1:33 a 1:40), 51 ao 53 (1:54 a 1:59), 59 ao 62 (2:13 a 2:16).

28

Cachimbo
Torre melódica IV
Torre melódica III
Torre melódica II
Torre melódica I
Torre base
Tubo de PVC em J
Sinos tibetanos
Moringa

37

Cachimbo
Torre V
Torre IV
Torre base
Tubo de PVC em J
Sinos tibetanos
Moringa

46

Cachimbo
Torre melódica V
Torre melódica IV
Torre melódica III
Torre melódica II
Torre base
Tubo de PVC em J
Sinos tibetanos
Moringa

54

Cachimbo
Torre 3
Torre 2
Torre 1
Torre base
Tubo PVC
Sinos tibetanos
Moringa

Ex. 49: Partitura da música *Água*

4.4.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching*, expresso musicalmente em *Água*

Marco Antônio Guimarães buscou dois atributos²², entre os inúmeros que representam o trigramma *Água*, que serviram como norte no desenvolvimento da peça. “O arco” e “a roda” foram determinantes em *Água*, por designarem o instrumento *Torre* como principal instrumento a ser utilizado na peça:

Bem, aqui eu já usei uma referência. Fiquei pensando o que que eu ia usar na “Água”, então eu fui vendo essa lista aqui (dos atributos do trigramma “Água”), tem aqui” perigo, abismal [...] a *Água* no caso do *I Ching* é a *Água* profunda, perigo, abismal, nuvem, chuva, umidade, desfiladeiro, meia noite, concentração, o animal é o porco, a parte do corpo é o ouvido, emboscadas [...] tem a ver com

²² Atributos do trigramma *Água*: A *Água*, também conhecida como o Abismal, é o perigo. O animal simbólico: o porco. A parte do corpo: o ouvido. A família dos trigramas: é o filho do meio. Ponto cardeal: Norte. Atributos adicionais: água; fossos; a emboscada; é o que se dobra e desdobra; o arco e a roda; é a penetração; é a lua; significa os ladrões; perigo; nuvens; chuva; umidade; pleno ao meio; desfiladeiro; momento de guardar a colheita no celeiro; meia noite; momento de concentração. Entre os homens: melancólicos, os que sofrem do coração e aos que padecem de dor de ouvido; é o signo do sangue; é vermelho. Entre os cavalos: os que têm um belo quarto traseiro, os que têm uma coragem selvagem, os que têm cascos finos, os que tropeçam. Entre as carroças: as que têm muitos defeitos. Entre as espécies de madeira: as firmes e com muitos sulcos (WILHELM, 1995).

emboscadas, né? Ai vem o arco e a roda [...] o arco deve ser de flecha mesmo e a roda deve ser do carro de boi, da carruagem [...] mas quando eu vi o arco e a roda eu pensei [...] a Torre né [um dos principais e mais expressivos instrumentos desenvolvidos pelo Marco], não tem outra, assim, quando eu vi o arco e a roda eu falei, eu vou usar a Torre! E a Torre é misteriosa né, ela tem tudo isso aqui, viu! [...] tem tudo a ver com esse atributo né? [...] Então vem o arco, a roda, homens melancólicos que sofrem do coração [...] (risos), sangue, vermelho, lua, ladrões e norte. Ai, quando eu li o arco e a roda falei, vai ser a Torre! (GUIMARÃES, 2013).

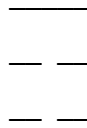
A *Torre* está claramente conectada aos atributos “roda” e “arco”, por suas características físicas. É um instrumento giratório, o seu corpo é constituído por um grande tubo de PVC e, além disso, é tocado com um arco. Sua sonoridade também desperta uma impressão nos ouvintes, de um som que gira, como uma roda. Além dessas características mais evidentes, a sonoridade da *Torre* se assemelha ao ambiente aquático, como se cada um dos harmônicos dos instrumentos representasse uma corrente d’água. Essa mesma sonoridade se conecta a atributos como “a penetração”, pois seus sons penetram facilmente na música, criando um contraste imediato com qualquer outra sonoridade que esteja sendo tocada naquele momento, ou também com “o que dobra e se desdobra”, pois possui uma maleabilidade expressa no som, assim como a água, que não se consegue segurar com as mãos. Os sons da *Torre* sugerem também um ambiente noturno, que se aproxima um pouco a atributos tais quais a “meia noite” ou a “Lua”. Esse instrumento de fato representa boa parte das principais características do trigrama *Água*, tanto na sua aparência física quanto nas referências encontradas em sua sonoridade.

Juntamente com os demais instrumentos, a moringa, o *Tubo de PVC em J*, os sinos tibetanos e o *Cachimbo*, a *Torre base* e as *Torres melódicas* ilustram musicalmente um ambiente muito similar ao fundo do mar. Como foi dito acima, as *Torres* representam a imagem da *Água*, enquanto isso, a moringa, o *Tubo de PVC em J* e os sinos tibetanos, tocando juntos o ostinato rítmico dos trigramas, expressam, com propriedade, o movimento das ondas do mar. O *Cachimbo* provoca cantos pontuais, muito similares aos cantos de uma baleia no fundo do oceano. Essa imagem desenvolvida na peça, concebida pela linguagem dos sons, é a prova de como os atributos foram fundamentais na criação da *Música dos Trigramas*, mesmo que nem todos eles tenham sido citados pelo compositor nessas oito peças.

Há outras perspectivas sobre as quais o trigramma *Água* pode ser analisado. A água banha, portanto, nutre, mas pode também ser causa de degrado. É simbolizada por atributos tais como “poço” e “fossa”. Significa uma atividade que cessa e o perigo do estancamento. Está também associada ao movimento da água. Sua imagem representa a água que corre pela Terra, pelas rochas e pelos desfiladeiros, denotando o perigo. Se verificarmos os sinônimos de Abismal, principal atributo do trigramma *Água*, além de profundo, imenso e abissal, encontraremos conotações bem mais obscuras, tais como aterrador, ameaçador, assustador, funesto, pavoroso, tremendo, infernal, insondável e enigmático.

Como dito anteriormente, *Água* possui uma sonoridade suave, proveniente das *Torres* e da base percussiva, repletas de *reverb* em sua mixagem. Por isso, naturalmente a característica principal da peça é a suavidade, evidente no aconchego que o ouvinte sente ao escutar a música, proveniente da harmonia agradável emitida pela *Torre Harmônica*. Porém, observando detalhes da peça, pode-se encontrar vestígios de uma perspectiva obscura ali. Em *Água*, o *Cachimbo* apresenta uma sonoridade de textura mais áspera que, de certa forma, contrasta com toda a suavidade das *Torres*. Seus movimentos, ásperos e pontuais, se conectam ao lado obscuro e negativo do trigramma *Água*, porém não é o suficiente para evidenciar essa característica do trigramma na música.

4.5 – *Montanha*



A música *Montanha*, que tem duração de 02:49 minutos, é a quinta peça do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães, baseada no trígama correspondente que, no idioma chinês, se denomina *Kên*, a Quietude. Dessa forma, a base em 3/4 da peça *Montanha* é formada por quatro colcheias, referentes às duas linhas partidas da base do trígama (linhas *yin*), e uma semínima (linha *yang*), referente à linha inteira do topo do trígama.

A maneira com que o compositor desenvolveu essa peça é semelhante àquela desenvolvida por ele em *Terra*. Ambas as músicas foram construídas a partir de uma perspectiva simétrica, onde há um tema melódico e harmônico evidente, desenvolvido sobre uma base de 3/4, em *ostinato*. Assim como em *Terra*, *Montanha* possui também uma característica estática, mais próxima da simetria e cujo discurso melódico, quase todo ele em grau conjunto, suscita a imagem de uma cadeia de montanhas na linha de contorno do horizonte. O *I Ching*, em seu “Livro Segundo”, que trata do conteúdo simbólico dos trigramas e hexagramas, assim define o trígama *Kên*: “A Quietude é a montanha, uma via de contorno, as pequenas pedras, as portas e aberturas, frutas e sementes; significa os eunucos e os vigias, os dedos, o cão, o rato e as diversas espécies de pássaros de bico preto. Entre as árvores significa as que são firmes e nodosas” (WILHELM, 1995). Na interpretação de Richard Wilhelm:

[...] a via de contorno é sugerida pelos caminhos das montanhas, do mesmo modo que as pedras. O portal é indicado pela forma do trígama [duas linhas partidas e uma linha inteira superpostas que, por seu formato, lembram um portal] e as frutas e as sementes são a ligação entre o fim e o começo das plantas. Os eunucos são os guardiões das portas, os guardas vigiam as estradas; ambos protegem e vigiam; os dedos servem para segurar. O cão toma conta, o rato rói, os pássaros de bico preto bicam as coisas com facilidade. Os troncos nodosos são os mais resistentes (WILHELM, 1995, p. 215).

Para explicitar as misteriosas conexões existentes entre as representações apresentadas no Livro das Mutações e a realidade, o *I Ching* nos indica ser, ele próprio, “uma obra de homens dotados de uma inteligência cósmica, que depositaram sua sabedoria nos símbolos deste livro. Esta obra contém, portanto, a medida do céu e da terra” (WILHELM, 1995). A constituição dos trigramas e hexagramas baseia-se nas diferentes combinações possíveis de duas forças opostas e complementares que, segundo o *I Ching*, movem todo o universo: o poder do luminoso e o poder do obscuro, *Yang* e *Yin*. Na interpretação de cada um dos 64 hexagramas, cada linha, inteira ou partida, dependendo de sua colocação no hexagrama, pode estar em repouso ou em movimento. “Quando em repouso, tais linhas são representadas pelo número sete, o firme, e pelo número oito, o maleável; elas, então, constroem os hexagramas. Quando estão em movimento, ou seja, as linhas representadas pelo nove, o firme, e pelo seis, o maleável, elas mais uma vez dissolvem o hexagrama e o transformam em outro” (WILHELM, 1995). Segundo o *I Ching*, esses são os processos que possibilitam uma visão dos segredos da vida. Como o livro fornece uma imagem bastante completa do céu e da terra, num microcosmo que inclui as diferentes relações possíveis, ele possibilita ao homem calcular os movimentos das diversas situações às quais essas representações se aplicam.

Do ponto de vista musical, mutações e movimentos ocorrem tanto em *Terra* como em *Montanha*, assim como em suas respectivas imagens, ou seja, tanto na estrutura do planeta Terra como na formação de uma cadeia de montanhas. Porém, esses movimentos de mudança ocorrem de uma maneira extremadamente lenta na Terra, mais ainda, nas montanhas, principalmente se comparados às mutações ocorridas na água ou no céu. Dessa forma, assim como a peça *Terra, Montanha* apresenta um contraste evidente com as anteriores, *Água* e *Céu*, justamente pelo fato dessas duas últimas apresentarem uma construção assimétrica, concebida a partir de improvisos realizados sob indicações do compositor que buscou, em ambas, uma forma mais livre de performance.

4.5.1 - Instrumentação

Em *Montanha* a instrumentação utilizada é mais reduzida do que nas quatro peças anteriores. A base de quatro colcheias e uma semínima (duas linhas partidas e uma inteira) é sustentada pela *Marimba D'angelim*, durante toda a música. Sobre essa base são introduzidas duas vozes de *Marimbas de vidro* e, pouco depois, a flauta transversal.

A *Marimba de vidro* e a *Marimba D'angelim*, ambas utilizadas na música *Terra*, já tiveram suas descrições realizadas, anteriormente, nesta dissertação (vide p. 62 e 63). O grande diferencial em *Montanha*, em termos de instrumentação, é a utilização, na flauta transversal, do *mirliton*²³, denominado *Bocal chinês*:



Ex. 50: *Bocal chinês*

O *Bocal chinês* utilizado em *Montanha* foi desenvolvido pelo próprio flautista do Uakti, Artur Andrés, que, juntamente com seu colega da Universidade Federal de Minas Gerais, o professor de flauta Maurício Freire Garcia, resolveu proceder o seguinte experimento:

²³ O *mirliton* é um dos poucos membranofones (instrumentos musicais de membrana) que não soam por percussão. Trata-se de um instrumento musical que possui um dispositivo em que as ondas sonoras produzidas pela voz do executante ou pela vibração do ar dentro do instrumento faz vibrar uma membrana que dá uma qualidade de zumbido ao som vocal ou instrumental. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/384986/mirliton> (20/08/2014, 09:18 hs)

O Bocal Chinês constitui-se na adaptação do tradicional sistema chinês de 'flauta de bambu com membrana' à flauta transversal metálica. Para isso, foi aberto um orifício (2cm Ø) na parede do tubo do bocal onde se afixou uma membrana de boudrouch, bem estirada, que é posta em vibração ao acionar-se a coluna de ar de dentro do bocal. Desta forma, a vibração da membrana agrega um novo timbre ao som da flauta (RIBEIRO, 2004).

A membrana escolhida por eles, e que obteve o melhor resultado sonoro, foi o *boudrouch*, material similar às folhas de seda, mas que é constituído a partir da membrana da parede do intestino de porco. Sua origem animal resulta que a membrana seja impermeável, possuindo também uma maior resistência e durabilidade se comparada com outras membranas similares, como a seda e o papel. É importante lembrarmos que durante uma performance na flauta, muita saliva e água condensada é produzida no interior do bocal, sendo isso um fator de interferência direta na vida útil da membrana.

Durante uma gravação ou numa apresentação ao vivo que utilize microfonação, o *Bocal chinês* possibilita ao flautista a opção de escolher uma sonoridade mais próxima da flauta convencional ou do *mirliton*, pelo fato de que se pode controlar a distância entre o microfone a ser utilizado e uma das duas fontes sonoras: o porta-lábios ou a membrana. Dessa maneira, quando o flautista aproxima mais a região do porta-lábios da cápsula do microfone, o som convencional da flauta predomina; quando aproxima mais da região da membrana, esse som torna-se preponderante.

Assim como o *Bocal chinês*, que representa uma modificação empreendida em um instrumento convencional, no caso da flauta transversal, uma experiência importante de utilização de um instrumento de forma não convencional, e que resultou em alterações significativas no timbre do instrumento, foram os experimentos realizados a partir do piano, pelo compositor norte americano John Cage a partir da década dos anos 1940:

No ano de 1940, [John Cage] desenvolveu o instrumento pelo qual ele é mais lembrado, que foi o 'piano preparado'. Era um piano de cauda que sofria várias alterações através da inserção de vários itens entre suas cordas – porcas e parafusos, pedaços de borracha e afins. O efeito é de drasticamente alterar o som do piano. De acordo com a natureza da preparação, que significa, aquilo que é inserido e onde é inserido – algumas das notas podem ter o timbre de instrumentos de percussão, enquanto outras são transformadas num timbre

brilhante de um gongo, com uma infinidade de variantes (HOPKIN, 1998. p. 58).

Quando John Cage inventou o piano preparado, ele abriu as portas de um universo sonoro, direcionado a algo novo, que não havia sido tratado musicalmente até então. “A música inovadora que ele escreveu para piano preparado requer uma abordagem de performance completamente nova e expande nossa compreensão das possibilidades sonoras do piano”(FERREIRA, 2010. p.IV).

4.5.2 - Análise de *Montanha*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Assim como as demais peças da *Música dos Trigramas*, a forma de *Montanha* é circular e minimalista. Ela se caracteriza pelas várias repetições do tema melódico e harmônico desenvolvido pelo compositor e também pela única variação que acontece na peça, com a entrada da flauta transversal na música. O final, em *fade out*, evidencia essa característica circular, criando a impressão de que o tema não acaba, como se ele estivesse caminhando em uma direção de afastamento com relação ao ouvinte. Esse efeito se assemelha a uma procissão que segue pelas ruas de uma cidade do interior, ou até uma marchinha de carnaval que passeia pelos bairros, distanciando-se pouco a pouco do ouvinte.

A articulação e o timbre da peça são muito similares aos encontrados na música *Terra*, que também conta com a sonoridade da *Marimba de vidro* e da *Marimba D'angelim*. Essa homogeneidade sonora faz com que a peça *Montanha* também possua uma sonoridade suave e articulada, assim como na peça *Terra*, devido à utilização das duas marimbas. Tanto as teclas de vidro quanto as de madeira produzem sons bem articulados e com muita nitidez nos ataques. Porém, o toque da baqueta no vidro resulta numa vibração sonora de maior nitidez, brilho e ressonância do que aquele realizado na madeira, que resulta numa sonoridade mais velada e com menor ressonância. A flauta transversal com o *Bocal chinês* produz um som mais áspero, em relação ao de uma flauta transversal convencional. O som da membrana, que se encontra no limiar entre a sonoridade de um violino e de um saxofone soprano, produz um contraste com a suavidade das marimbas. Como foi dito anteriormente, essa aspereza do som pode ser

dosada, de acordo com a distância da membrana em relação ao microfone usado numa gravação ou em uma apresentação ao vivo. Quanto mais perto do porta-lábios, mais suave é o som, quanto mais perto da membrana, mais áspero ele é. Por outro lado, no caso de uma apresentação onde não haja a possibilidade de microfonação não será possível proceder essa diferenciação do timbre. No caso da gravação de *Montanha*, fica claro que o flautista buscou o foco na membrana, direcionando, assim, o microfone para ela. Essa impressão se dá ao compararmos o registro fonográfico dessa música com outra gravação do grupo, *Arrumação*²⁴, onde a sonoridade da mesma membrana soa menos intensa.

Assim como nas demais gravações do CD *I Ching*, foi utilizado bastante *reverb* na equalização dos instrumentos dessa peça, principalmente na flauta. Essa estética adotada na mixagem contribuiu para gerar uma maior suavidade no espectro geral da música. Mais a frente veremos que isso foi buscado, conscientemente, pelo compositor.

Como foi falado anteriormente, a construção dessa música possui um caráter simétrico. Nela, uma cadência harmônica é desenvolvida sobre vinte e dois compassos, estrutura que se repete quatro vezes na música. A última repetição é finalizada em *fade out*, seis compassos antes do fechamento do tema. A harmonia foi o primeiro elemento desenvolvido pelo compositor e, sobre ela, foi construído o tema melódico. Marco Antônio apontou a ordem do processo de composição da *Montanha* como um fator inédito, em relação às demais músicas dos trigramas:

A *Montanha* [...] eu peguei o ritmo né, que é [tun,dun,dun,dun, baaa...] [...] e [...] fiquei experimentando e tal assim, ai vi que soava legal na Marimba D'angelim, harmonicamente.. ai decidi uma coisa nova, que até aqui não tinha acontecido [eu decidi], eu vou compor a melodia em cima disso. Então a D'angelim faz a harmonia nesse ritmo né, com três ou quatro baquetas [tun, dun, dun, dun, baaa...], o tempo todo. Ai eu compus a melodia em cima, que o Artur faz na flauta com [...] [a membrana] (GUIMARÃES, 2013).

²⁴ Música de autoria do compositor baiano Elomar Figueiras, com arranjo de Artur Andrés, gravada no CD *Trilobyte*, do Grupo Uakti, distribuído pelo selo Point Music, N.Y. (1997).

Essa cadência harmônica é sustentada, do início ao fim, pela *Marimba D'angelim*, que cumpre o papel harmônico e rítmico na peça. A harmonia é apresentada sobre o ritmo base do trigramma *Montanha*, ou seja, as notas dos acordes são distribuídas no desenho rítmico da base em 3/4, que é constituída por quatro colcheias e uma semínima.

Harmonia de Montanha:

Gm7/ Dm7/A/ Eb/G/ Cm7/G/ Gm7/ Dm7/A/ Em/G/ Am7/ F7+/C/ Bm7(b5)/ Em7/B/ Am7/ Dm7/A/ D#dim/A/ G7+/ C#m7(b5)/G/ A7/G/ Bm7/F#/ Em/G/ Am7/ D#dim/A/ D7/A

Na cadência harmônica da música mostrada acima, que se desenvolve sobre vinte e dois compassos, pode-se observar algumas questões. Em vermelho a tonalidade da música está claramente em Sol menor (todos os acordes avermelhados se encontram no campo harmônico de Sol) e, além disso, a sensação auditiva não deixa dúvidas quanto a essa constatação. A partir de **Em/G**, onde os acordes estão apresentados em verde, acontece a primeira modulação na peça, onde ela passa para a tonalidade de Lá menor. Auditivamente a tonalidade da música não é evidente nesse momento, pois o ouvinte tende a focar a audição nas mudanças de quintas descendentes que acontecem em todas as trocas de acordes, com exceção da mudança de Am7 para F7+/C. A tonalidade desse trecho da peça é Lá menor e, apesar de não ser claro para o ouvinte, essa constatação é sustentada pelos acordes presentes no trecho, que fazem parte do campo harmônico de Lá menor.

Em seguida, o acorde **D#dim/A**, em preto, funciona como uma dominante de **G7+**, pois apresenta quase todas as notas do acorde **D7**, dominante de **G**. A diferença é uma única nota, o Ré sustenido no lugar do Ré natural. Em seguida, em azul, acontece mais uma modulação na música que, novamente, não é percebida facilmente pelo ouvido e mais uma vez o indicador fundamental é a característica dos acordes, em azul, que fazem parte do campo harmônico de Ré maior. Nesse trecho da peça o compositor trabalha, assim como no trecho em verde, com movimentos de quintas descendentes. Esse movimento de quintas se inicia num compasso antes da cadência em azul, no **D#dim/A**

anterior ao **G7+**. Nos três acordes intermediários **C#m7(b5)/G/ A7/G/ Bm7/F#**/, não há o movimento de quintas descendentes, porém, esse acorde de **A7/G** soa como um **F#m**, com a nota Sol no lugar da nota Fá sustenido e o Sol oitava acima no lugar da nota Lá, de forma que a cadência de quintas não é, auditivamente, quebrada. Os três últimos acordes, **Am7/ D#dim/A/ D7/A**, caminham novamente para a tonalidade original da música, de Sol menor.

Segundo Marco Antônio a melodia de *Montanha* foi desenvolvida posteriormente à criação dessa cadência harmônica que, segundo o próprio compositor, foi determinante na configuração do caminho melódico. O desenho melódico desenvolvido por Marco caminha quase sempre em graus conjuntos, ora ascendentes, ora descendentes, e, algumas vezes, realizando saltos pontuais. O contorno dessa melodia sugere, para um observador mais atento, a silhueta de um conjunto de montanhas. Isso acontece justamente pela opção majoritariamente diatônica do caminho melódico percorrido pelo compositor. Essa questão será evidenciada mais adiante, quando analisarmos, através de um gráfico, esse caminho melódico.

O tema melódico e harmônico de *Montanha* é apresentado por uma *Marimba D'angelim*, que sustenta a harmonia e a base rítmica, e duas *Marimbas de vidro*. Uma das *Marimbas de vidro* apresenta a melodia, enquanto a outra realiza improvisos sobre a harmonia, fazendo comentários melódicos pontuais e, além disso, somando com a base da *D'angelim* (vide Ex. 51 abaixo) – min 00:00 – 00:44.

Libre - tremolo

Montanha

Marco Antônio Guimarães

A

$\text{♩} = 90$

Marimba de vidro I

Marimba de vidro II

Marimba D'Angelin

M. Vidro I

M. Vidro II

M. D'Angelin

12

M. Vidro I

M. Vidro II

M. D'Angelin

18

Fl.

M. Vidro I

M. Vidro II

M. D'Angelin

Gm^7 Dm^7/A Eb/G Cm^7/G Gm^7
 Dm^7/A Em/G Am^7 $Fmaj^7/C$ $Bm^7(b^5)$ Em^7/B
 Am^7 Dm^7/A $D\#^{\circ}/A$ $Gmaj^7$ $C\#m^7(b^5)/G$ A^7/G
 $Bm^7/F\#$ Em/G Am^7 $D\#^{\circ}/A$ D^7/A

gliss.

Ex. 51: Partitura de *Montanha*

Na primeira repetição do tema surge a flauta transversa com o *Bocal chinês*, que toca a partir desse momento até o final da música. A *Marimba de vidro I*, que antes apresentava a melodia, passa a improvisar junto com a *Marimba de vidro II*, (min 00:44). Após a entrada da flauta a peça é repetida mais duas vezes, sendo que a última repetição não acontece por inteiro, terminando em *fade out*, seis compassos antes do fechamento do tema (min 02:46). A partir da primeira repetição do tema, onde a flauta surge, não há mais nenhuma mudança melódica, harmônica ou de timbre. As diferenças existentes entre uma repetição e outra são mínimas e acontecem devido ao caráter livre, improvisado, no qual as duas *Marimbas de vidro* atuam, a partir da entrada da flauta (vide Ex. 52, p.119 abaixo).

B

Flute *gliss.*

Marimba de vidro I

Marimba de vidro II

Marimba D'Angelin

B

8

Fl.

M. Vidro I

M. Vidro II

M. D'Angelin

15

Fl.

M. Vidro I

M. Vidro II

M. D'Angelin

20

Fl.

M. Vidro I

M. Vidro II

M. D'Angelin

Chords: D⁷/A, Gm⁷, Dm⁷/A, E^bm/G, Cm⁷/G, Gm⁷, Dm⁷/A, Em/G, Am⁷, F^{maj}/C, Bm⁷(b⁵), Em⁷/B, Am⁷, Dm⁷/A, D[#]/A, G^{maj}7, C[#]m⁷(b⁵)/G, A⁷/G, Bm⁷/F[#], Em/G, Am⁷, D[#]/A, D⁷/A

Ex. 52: Partitura de *Montanha*

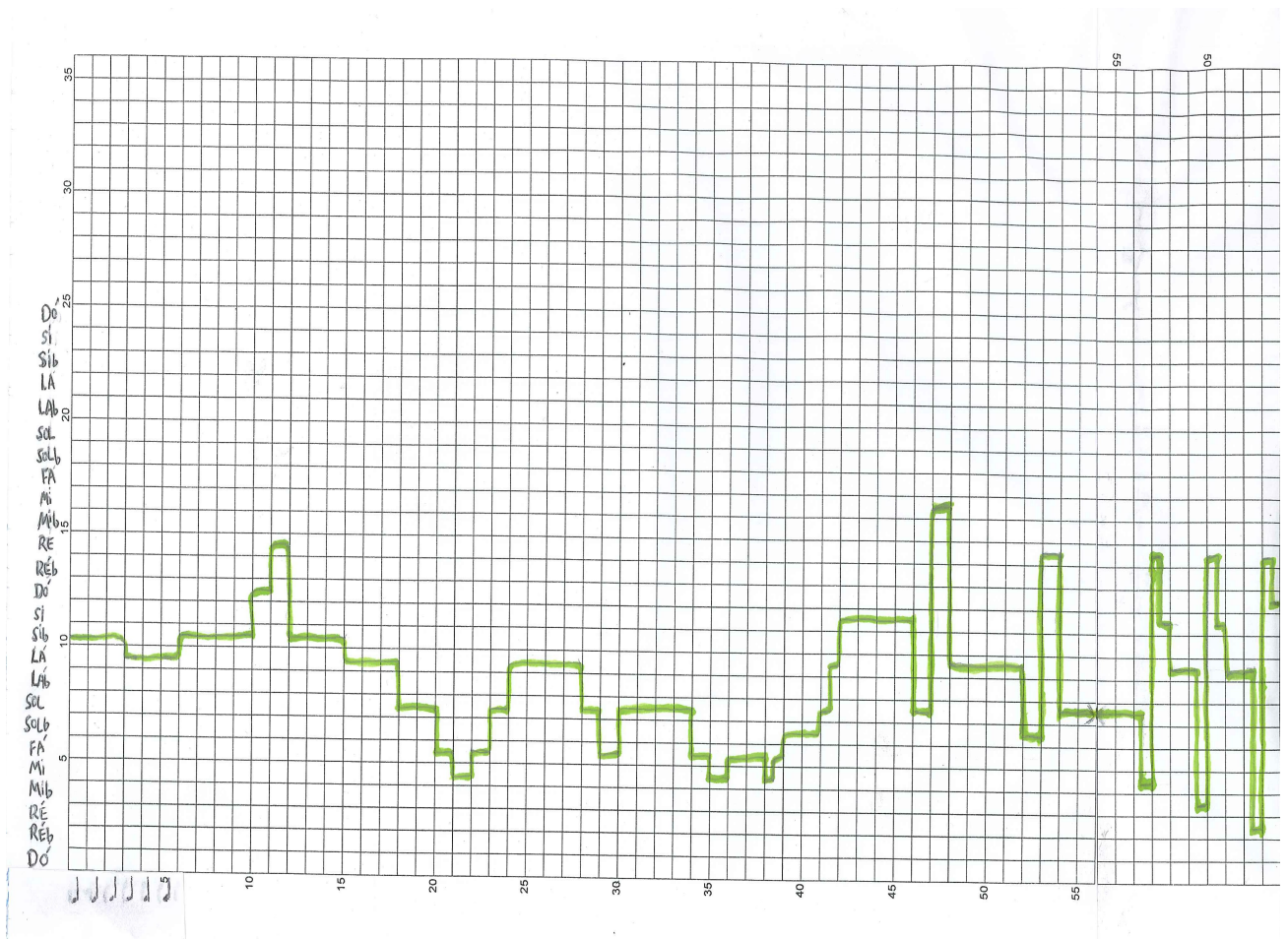
4.5.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching* expresso musicalmente em *Montanha*

O trígama *Montanha* possui diversos atributos²⁵ e alguns deles podem ser observados na música homônima, composta por Marco Antônio Guimarães. A *Montanha* é também conhecida como a “Quietude”, a “Imobilidade”. Essas foram as principais referências utilizadas por Marco Antônio na criação da quinta *Música dos trigramas*. A instrumentação escolhida, por si só, já apresenta uma sonoridade bem suave, que nasce da união dos sons escuros da madeira com a delicadeza do vidro. A flauta com membrana possui um som mais áspero, porém, a maneira como a melodia é apresentada pelo flautista, com a utilização constante de *glissandos* e trinados, suaviza a intenção melódica na peça, ganhando assim um caráter “preguiçoso” e, ao mesmo tempo, “misterioso”, pelos detalhes acrescentados à performance. Esse caráter suave foi buscado conscientemente pelo compositor. Uma evidência disso é o trabalho de mixagem realizado na gravação. Como já tratado anteriormente, foi utilizada uma quantidade considerável de *reverb* em todos os instrumentos da peça, principalmente na flauta. Isso contribuiu consideravelmente para reforçar essa suavidade da *Montanha* na música. Há outros dois atributos que podem ser conectados com essa característica que surge da “Quietude”; são eles: “água imobilizada” e “misterioso”. Marco Antônio fala um pouco a respeito dessa referência escolhida como norte na concepção da peça:

Montanha é o filho mais novo né, é a linha masculina lá no alto. Quietude [...] né? [...] aquela melodia... montanha tem a ver com suavidade, aquela melodia é muito suave né? Aquela melodia é uma das melhores que eu já fiz. Quietude, misterioso, tem [...] aqui, do corpo é a mão e a testa entre os olhos [...] (risos).. um ponto exato aqui. Frutas e sementes, pássaros de bico preto, árvores firmes e nodosas. Então só essa quietude já é uma referência, não era para ser uma melodia [...] eu poderia criar uma coisa mais rítmica, então é uma melodia muito suave e tal, mas o ritmo é aquele [bum,bum,bum,bum,buuuum] que tá na [Marimba] D’angelim né? (GUIMARÃES, 2013)

²⁵ Atributos do trígama *Montanha*: A *Montanha*, também conhecida como a *Quietude*: a imobilidade. Animal simbólico: o cão. Parte do corpo: a mão. A família dos trigramas: filho mais moço. Ponto cardeal: nordeste. Simbolismo adicional: *montanha*; água imobilizada; onde consuma-se o começo e o fim de todos os seres; misterioso; uma via de contorno; as pequenas pedras; as portas e aberturas; frutas e sementes; significa os eunucos e os vigias; os dedos; o cão; o rato; as diversas espécies de pássaros de bico preto; árvores firmes e nodosas; protege e vigia.

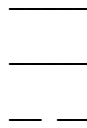
Na partitura de *Montanha* pode-se observar outra possível referência, utilizada por Marco Antônio na composição do tema da peça. O traço resultante do desenho melódico da música é muito similar à silhueta de uma montanha ou de uma cadeia de montanhas. Os movimentos em graus conjuntos, ascendentes e descendentes, acompanhados de alguns saltos pontuais, criam essa impressão. Na entrevista realizada com o compositor não ficou claro se ele, durante a criação da peça, baseou-se nesse referencial. Porém, fica evidente para o ouvinte, bem como para o leitor da partitura da peça, que esse detalhe sugere mais uma importante aproximação com uma das imagens do trigrama, independentemente do fato de que isso tenha ocorrido de forma consciente ou não. Podemos observar melhor essa silhueta montanhosa da melodia de *Montanha* no trecho melódico apresentado no gráfico abaixo:



Ex. 53: Gráfico da melodia de *Montanha*

Como pode ser observado no gráfico apresentado acima, cada quadrado representa a duração de uma semínima e, naturalmente, a metade do quadrado representa a duração de uma colcheia. Concebida de maneira consciente ou não, por parte do compositor, a característica montanhosa da melodia da peça, que pode ser percebida auditivamente, fica ainda mais evidente quando demonstrada em um gráfico. Como podemos ver acima, a utilização de notas longas acompanhadas por saltos pontuais, ascendentes e descendentes, é fundamental na representação sonora da imagem de uma cadeia de montanhas. Essas notas longas variam a sua duração entre mínimas pontuadas e semibreves, enquanto os saltos variam a sua duração entre semínimas e colcheias. É justamente a combinação de notas longas mescladas com saltos em diferentes intervalos que gera a impressão da imagem de uma cadeia de montanhas vista de longe. Há também uma imprevisibilidade nas mudanças dessas notas, o que ajuda a criar uma irregularidade no traço da silhueta, que é comum à natureza, suas formas orgânicas e irregulares. Além disso, o desenho melódico improvisado pelas *Marimbas de vidro*, sobre a base tocada pela *Marimba D'agelim*, cria um ambiente sereno, por sobre o qual é desenvolvida a melodia de *Montanha*. Esse sentimento de serenidade é fundamental, pois aproxima ainda mais a música do principal atributo do trigrama *Kên*, a Quietude. Dessa maneira, esse trigrama sugere ao mesmo tempo algo grandioso, porém de extrema delicadeza, o que no *I Ching* fica explicitado na primeira e principal característica do trigrama, que é o atributo da “imobilidade”.

4.6 – *Vento*



A música *Vento*, que tem duração de 02:51 minutos, é a sexta peça do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães, baseada no trígrama correspondente que, no idioma chinês, se denomina *Sun*, a Suavidade. Dessa forma, a base em 3/4 de *Vento* é formada por duas colcheias, referentes a uma linha partida da base do trígrama (linha *yin*) e duas semínimas (linhas *yang*), referentes às duas linhas inteiras localizadas, respectivamente, no meio e no topo do trígrama.

Essa peça é a mais simples entre as oito *Músicas dos Trigramas*, pelo fato de possuir a menor instrumentação e por apresentar um desenho melódico totalmente incorporado à rítmica do trígrama *Vento*. Isso se justifica pela intenção do compositor em transmitir, musicalmente, através de um despojamento de elementos sonoros, a suavidade e o caráter penetrante do vento. Portanto, nessa música, não há um desenho melódico acompanhado por uma base rítmica e harmônica, como em *Terra* e *Montanha*, mas apenas uma melodia que segue exatamente a rítmica indicada pelo trígrama. Do ponto de vista da forma, assim como *Terra* e *Montanha*, *Vento* é uma composição simétrica, possuindo um caminho harmônico e melódico claramente definido.

O *I Ching*, em seu “Livro Segundo”, que trata do conteúdo simbólico dos trigramas e hexagramas, assim define o trígrama *Sun*:

A Suavidade é a madeira, o vento, a filha mais velha, o fio condutor, o trabalho, o branco, o longo, as alturas, é o avanço e o recuo, o indeciso, o odor. Entre os homens refere-se aos grisalhos, os de testa larga, os que têm muito branco nos olhos, os que estão próximos aos lucros [...] É o signo da veemência (WILHELM, 1995, p. 213).

Na interpretação de Richard Wilhelm:

Os primeiros significados não exigem maiores explicações. O fio condutor pertence a esse trígama na medida em que se refere à difusão de ordens que se espalham como o vento. O branco é o princípio Yin. O Yin encontra-se aqui ao começo, na posição inferior [uma linha partida e duas linhas inteiras superpostas]. A madeira cresce alongando-se, o vento sobe a grandes alturas. O progresso e o retrocesso se referem à natureza mutável do vento; assim, a indecisão e o odor que o vento propaga fazem parte desse mesmo contexto. Nos homens grisalhos, com cabelos ralos, o branco predomina. Aqueles que têm muito branco nos olhos são arrogantes e veementes. Também o são aqueles que têm ambição de lucros com o que, ao final, o trígama se converte em seu oposto e representa a violência, isto é, Chên (WILHELM, 1995, p. 213).

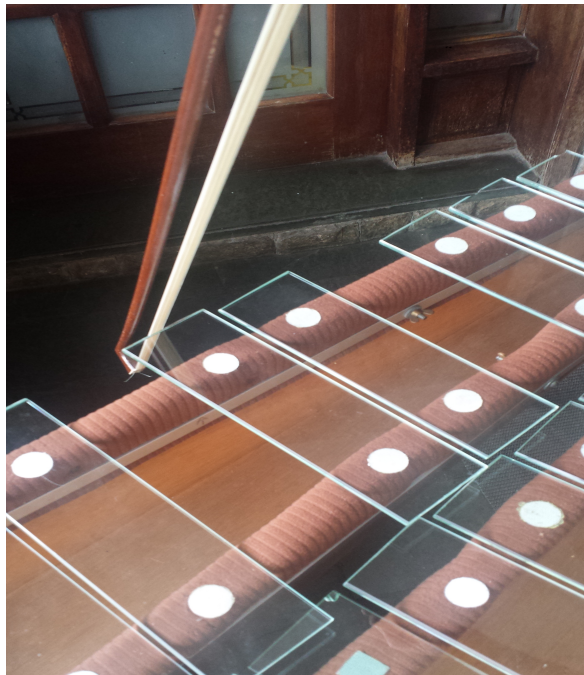
4.6.1 - Instrumentação

A instrumentação de *Vento*, como dito acima, é a mais simples de todas as oito *Músicas dos Trigramas*. Ela é constituída por duas vozes de *Marimbas de Vidro* e pelos instrumentos de PVC, *Grande pan e Pan inclinado* (vide Ex. 20, 21 e 22, p. 61 e 62). Porém, há um diferencial na forma como Marco Antônio utilizou as vozes de *Marimbas de Vidro* nessa peça. Usualmente as *Marimbas de vidro* são percutidas com baquetas de borracha. Pode-se ver abaixo uma réplica desse par de baquetas, que é utilizado em algumas das *Músicas dos Trigramas*, como *Terra, Montanha e Fogo*, além de vários outros trabalhos do grupo Uakti:



Ex. 54: Par de baquetas de borracha

Porém, na música *Vento*, Marco Antônio optou por utilizar as marimbas tocadas com um arco de *violoncelo*, ao invés de baquetas. O arco é friccionado na borda das teclas de vidro, gerando uma sonoridade bem diferente da tecla percutida. Naturalmente, o som da fricção do arco no vidro possui maior delicadeza e, conseqüentemente, menos intensidade do que a sonoridade da tecla quando tocada por uma baqueta. Esse é mais um exemplo da utilização não usual de um instrumento convencional, assim como o bocal de flauta com boudruche, tratado na análise anterior (p.112 e 113). Apesar da *Marimba de vidro* ser um novo instrumento, desenvolvido por Marco Antônio, ela se assemelha bastastante às marimbas tradicionais, de madeira. A utilização do arco também ocorre nessas marimbas, principalmente na execução de peças contemporâneas. Mais à frente trataremos com detalhes as implicações dessa nova sonoridade, em relação à textura sonora buscada pelo compositor.



Ex. 55: *Marimba de vidro* tocada com arco

Além das duas vozes de *Marimbas de Vidro* são utilizados o *Pan inclinado* e o *Grande pan*, que surgem na segunda apresentação do tema. No entanto, a performance dos *Pans* se dá de forma soprada e não percutida com baquetas de borracha, como são tocados

usualmente. Seguindo a harmonia sugerida pela melodia de *Vento*, cada um dos tubos dos *Pans* foram soprados a uma curta distância de suas extremidades superiores. Dessa forma:

[...] a fricção do jato de ar em suas bordas resulta na emissão de frequências correspondentes ao comprimento e diâmetro de cada um deles. Sua sonoridade aproxima-se da sonoridade do vento, tendo, porém, a característica do temperamento de suas frequências (RIBEIRO, 2004, p.179).

Essa forma não usual de utilização dos *Pans*, aplicando-se a técnica de performance dos *Tubos soprados II*²⁶, nos remete à questão da importância do timbre na música do Grupo Uakti e à maneira como a pesquisa de novas técnicas de performance possibilitou ao grupo a descoberta de um potencial oculto em seus próprios instrumentos. Quando em seu artigo intitulado “Seria o timbre um parâmetro secundário?”, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez propõe analisar essa questão, ele expõe os argumentos propostos pelo compositor e filósofo Leonard Meyer²⁷, partidário da ideia de que o timbre deve ser considerado um fenômeno secundário na análise musical, em contraposição a outra linha de pensamento, dos que apoiam o ponto de vista contrário e, dessa forma, reconhecem a grande importância do timbre na música, talvez pela “vontade de [se] inventar algo novo para a música do presente e do futuro” (NATTIEZ, 2005). Para justificar a importância do timbre na música, Nattiez nos descreve a centenária utilização do tambor *kotudumi* na música japonesa do *Kabuki*²⁸, que segundo ele:

[...] é regida por uma sistematização em quatro categorias, onde a intensidade é combinada ao timbre conforme a maneira de bater no instrumento: alto e forte sobre sua borda (*kasira*), alto e com pouca intensidade sobre sua borda, mas

²⁶ “Os Tubos Soprados II são constituídos de tubos de PVC de diâmetros e tamanhos distintos visando a formação de acordes, dentro das necessidades requeridas pela estrutura do arranjo musical. Agrupados com gomas de borracha para sua fixação em conjunto, esses tubos são soprados a partir de uma distância de 10cm de suas extremidades superiores.” (RIBEIRO, 2004).

²⁷ Leonard B. Meyer (1918 – 2007) foi um compositor, autor e filósofo de origem norte americana. Contribuiu com grandes obras no campo da teoria estética da música e da análise da composição musical.

²⁸ Alaúde japonês. “O Kabuki representa, no contexto da cultura japonesa, a arte popular dos últimos IV séculos e o mais popular teatro tradicional japonês... O Kabuki surgiu junto aos comerciantes que fomentavam a transformação dos ideais da sociedade... Conhecido pela estilização do drama e pela maquiagem usada por seus atores, o que causa maior impacto é o efeito visual levado aos extremos do exagero, onde cada detalhe possui importância vital para compor o clima da época, fantasticamente delineada.” (disponível em: <http://www.culturajaponesa.com.br/?page_id=461> acesso em 30/08/2014)

afrouxando os cordéis de afinação (kan), ao centro apertando e, em seguida, afrouxando os cordéis mas deixando ressoar (otu), ao centro afrouxando os cordéis mas com pouca intensidade (hodo) (NATTIEZ, 2005).

Na música japonesa e em outras tradições musicais de caráter oral o timbre é um fator de extrema importância. Como exemplo, essa relevância pode ser constatada através das diferenciações de timbres entre notas de uma mesma frequência na performance do *shamisen*²⁹ que recebem denominações distintas:

[...] conforme o som seja produzido ou não sobre uma corda solta (o si sobre a 3ª corda solta é denominado ten, mas o si sobre a 2ª corda comprimida é chamado ton)”, ou segundo a maneira de dedilhar a corda, “[...] tangida para baixo com o plectro é diferente o si da 3ª corda dedilhada para cima ou com o dedo da mão esquerda (ren) (NATTIEZ, 2005).

Essas diferenciações no âmbito do timbre também ocorrem de forma acentuada na música indiana. Como exemplo, podemos citar a diversidade de toques de dedos nas peles das *tablas*³⁰, cuja linguagem é onomatopáica. Na performance da tabla, os diferentes timbres são obtidos ao se tocar mais à borda ou mais ao centro da pele dos dois tambores, grave e agudo, que, por sua vez, estão afinados, cada um deles, numa frequência bem definida, recebendo diferentes denominações silábicas, ou *bols*³¹: “Os símbolos mnemônicos (sílabas) [ou bols], para cada seleção, incidentemente representam tipos específicos de batidas na tabla. A tabla é tocada por toda a mão – ponta dos dedos, lado dos dedos, a palma, parte interna da mão e punho” (SILVA, 2014). Em seu site especializado na performance desse instrumento, o tablista Edgard Silva explica que cada

²⁹ O shamisen é um alaúde japonês, de três cordas pinçadas, desde o Séc. XVII instrumento popular que contribui para todas as formas de música folclórica e culta. O *shamisen* é tocado com um plectro de marfim: seu som característico é produzido através de uma cavidade no braço comprido, que permite às cordas mais graves vibrarem de encontro à madeira. (SADIE, 1994)

³⁰ “No terceiro século após Cristo, Amir Khusro, o Conselheiro Chefe de Allauddin Khilzi inventou a Tabla, um novo instrumento resultando da divisão do Pakhawaj ou Mridang – instrumento milenar, em duas partes. A Tabla é um conjunto de dois tambores. O tambor da mão direita (chamado tabla ou danya) é afinado à tônica dominante ou subdominante, O da esquerda (a banya) é o baixo, um baixo de tessitura múltipla pois dependendo da pressão exercida pela base da palma, ela é capaz de uma ampla gama de sons.” Fonte: (Disponível em: <<http://www.tabla.mus.br/tablatxt.htm>> Acesso em 30/08/2014).

³¹ “Os sons produzidos pela batida da mão ou dos dedos na Tabla (e outras percussões indianas) são chamados de boles ou bols. [Denomina também] o conjunto de sílabas que, [na música indiana], formam temas rítmico-musicais.” Fonte: (Disponível em: <<http://www.tabla.mus.br/tablatxt.htm>> Acesso em 30/08/2014).

um dos diferentes toques de mãos e dedos são classificados, na música indiana, pelas seguintes sílabas, ou *bols*:

- *Bols* na *Dayan* (tambor agudo, da direita na tabla): NA, NE, TA, TUN, TIN, TE, RE;
- *Bols* na *Bayan* (tambor grave, da esquerda na tabla): GE, GI, KA, KE;
- *Bols* simultâneos: DHA, DHIN, DHET, THIN, THUN, KAT.

Assim como na música de tradição oral de diferentes países e continentes, a importância do timbre é, a todo tempo, explicitada na música do Grupo Uakti, seja pela diversidade de materiais utilizados na confecção dos instrumentos do grupo, pela utilização de novas técnicas de performance, pela reciclagem de instrumentos musicais, ou por uma forma não usual de performance de instrumentos convencionais. Como exemplos, poderíamos citar a utilização do *arco com dupla haste* da *Torre II*; a performance do *Taquará II*, próximo à boca do executante, que, por sua vez, através das diferentes posições da língua na cavidade bucal simula silenciosamente a pronúncia das diferentes vogais; a performance da *Marimba de Vidro com arco*; o sopro a uma pequena distância na borda dos *Tubos Soprados II* sugerindo o som temperado do vento e mais uma infinidade de novos timbres que a extensa pesquisa sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos proporcionou e ainda proporciona ao grupo até os dias de hoje.

4.6.2 - Análise de *Vento*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Em *Vento* o tema da música é dividido em duas sessões, “A” e “B”, repetido duas vezes, sendo que na segunda repetição a música termina ao final da sessão “A”. Há algumas variações durante a peça: na primeira repetição do tema surgem os *Pans* soprados que tocam, no primeiro tempo de cada compasso, a nota fundamental do acorde; na sessão “B”, desenvolve-se um diálogo entre a fundamental e sua quinta correspondente, que surge em resposta, sempre no terceiro tempo do compasso. A segunda e última repetição, onde é apresentada apenas a sessão “A” do tema, acontece de forma similar, sem nenhuma alteração na instrumentação. Isso será analisado de forma aprofundada mais adiante.

A forma da música tem um caráter circular, da mesma maneira que as demais *Músicas dos Trigramas*, evidenciado pela repetição do ritmo do trígama correspondente, que acontece do início ao fim da peça. Os pequenos acréscimos que acontecem na instrumentação, realizados durante as três exposições do tema, sugerem uma influência da música minimalista. Na peça *Vento* pode ser observada uma grande diferença nas articulações apresentadas pelos instrumentos, em relação às outras peças dos trigramas. Enquanto nas demais músicas são encontradas articulações diversas, que variam de instrumento para instrumento, em *Vento* existe a predominância de uma articulação *legata*. Isso pode ser explicado pelo fato de se utilizar poucos instrumentos, todos com uma característica *legata*. Porém, é importante observarmos que essa concepção foi escolhida “a dedo” pelo compositor, que buscou uma aproximação da música com o seu trígama correspondente. Essa consciência composicional é evidente na maneira inovadora que Marco Antônio desenvolveu a performance das marimbas, tocadas com *arco de crina*. Essa maneira não habitual de se tocar a *Marimba de vidro*, juntamente com a escolha de tubos soprados na música, são indicadores claros da busca do compositor pelo referencial da principal imagem do trígama, o vento.

Essa técnica de performance das marimbas, friccionando o arco nas bordas de suas teclas, gera um som mais rarefeito, sem um ataque definido e com menos harmônicos do que aquele gerado pelas baquetas de borracha. A sonoridade alcançada se assemelha ao som de uma microfonia que, algumas vezes, ocorre no palco, durante uma apresentação amplificada. A semelhança existe pelo fato do arco, em contato com a tecla de vidro, ressaltar, em geral, o primeiro harmônico, uma oitava acima da nota fundamental.

Essa nota é acompanhada por um ruído suave, agudo, proveniente da fricção do arco no vidro. Esse ruído soa como um sopro sutil, que aproxima ainda mais essa sonoridade com o som do vento. Os *Pans* tocados de forma soprada, que surgem na primeira repetição da música, geram os sons mais graves da peça. A sonoridade desses instrumentos, assim como a das marimbas, possui um caráter rarefeito e de ataque sutil. Pelo fato dos tubos serem soprados, ao invés de percutidos, produzem um som que também possui conexão direta com a imagem principal do trígama *Vento*. Marco fala em entrevista: “Então eu

peguei essa melodia, gravei com tubos de PVC soprado né [...] pra ter o efeito do vento [...]” (GUIMARÃES, 2013).

Diferentemente das marimbas, o som dos tubos possui uma gama espectral grande. Assim que eles surgem na música, preenchem espaços que antes estavam vazios, principalmente nas regiões médio e grave do espectro. A impressão que é passada ao ouvinte é de que os tubos cumprem o papel da base na música, junto com a *Marimba de vidro II*, enquanto a *Marimba de vidro I* apresenta o tema melódico.

A grande novidade na peça *Vento* foi a maneira como Marco Antônio optou por utilizar o tema rítmico, correspondente às linhas do trigrama. Nas peças anteriores e também nas posteriores, que iremos tratar mais à frente, o tema rítmico dos trigramas se encontra, sempre, nas sessões de bases das músicas, sejam elas rítmicas ou harmônicas. Ao contrário, a peça *Vento* é a única, das oito *Músicas dos trigramas*, em que Marco Antônio apresentou o ritmo do trigrama incorporado ao desenho melódico. Enquanto a *Marimba de vidro II* e os tubos marcam os compassos, preenchendo o espectro sonoro e cumprindo o papel de base da peça, a *Marimba de vidro I* é a responsável pela melodia, desenvolvida do início ao fim sobre uma sequência rítmica de duas colcheias e duas semínimas. Essa sequência rítmica é equivalente, respectivamente, às duas linhas partidas (colcheias) e às duas linhas inteiras (semínimas) do trigrama *Vento*.

O tema da peça é dividido em duas sessões, “A” e “B”, em que a primeira é a citação de uma melodia presente no “Reais fogos de artifício” de *Handel*. Já a segunda sessão foi composta por Marco, que durante a entrevista falou um pouco a respeito do processo de composição de *Vento*:

O Vento [...] eu estava tentando [criar] alguma novidade em cada uma [cada Música dos Trigramas] [...] O Vento é o primeiro trigrama, que é a filha mais velha né, então, a linha partida tá embaixo né? Tan, tan, tinnnn, tan [...] Eu, de cara, quando eu fiquei brincando com esse ritmo e tal, eu estava pensando [...] de cara eu lembrei de um tema de Handel, que eu toquei várias vezes com a sinfônica. Parece que é [...] uma daquelas peças que ele fazia para cerimônias, tipo “Fogos de artifícios”, tem uma de fogos de artifícios, feita pra o ar livre, a orquestra tocando ao ar livre, com fogos jogando e tal [...] Ele fez umas coisas assim, na época sabe? Era o multimídia da época assim né? (risos) E esse tema é um tema dele que eu achava muito interessante, muito simples e tal e eu tinha

tocado na sinfônica, que era assim [...] é o que tá lá né? Marco canta o tema de Handel: para, piiiin, piiiin, para, paaan, paaan, para, piiiin, piiiin [...] Inteirinho esse ritmo [...] falei, “pô”, esse tema é todinho o ritmo do Vento, é sempre duas colcheias né [e duas semínimas], para, piiiin, piiiin, para, paaan, paaan [...] Então esse aí é o primeiro trigrama que a melodia é o ritmo. Não é uma base rítmica que eu criei em cima, né? (GUIMARÃES, 2013).

Como foi tratado por Marco Antônio acima, o ideia de utilizar o tema de Handel surgiu a partir de experimentações que ele estava realizando, com o ritmo correspondente ao trigrama *Vento*. Em determinado momento ele se recordou desse tema que, coincidentemente, é construído exatamente sobre o ritmo do trigrama *Vento*. A sessão “B” da música é uma sequência, composta por Marco Antônio, que complementa o tema de Handel e que possui algumas características melódicas da música de J.S.Bach. Trataremos dessa questão mais detalhadamente a seguir.

É bastante comum observarmos nas composições de Marco Antônio citações de outros compositores. Normalmente as citações indicam aqueles que mais o influenciaram, em sua trajetória como músico e compositor, desde sua juventude. Nas *Músicas dos trigramas* essas influências muitas vezes se fizeram evidentes. As citações mais importantes acontecem na peça *Vento*, onde Marco Antônio cita Handel na parte “A” da música e em *Terra*, quando ele cita boa parte do tema de um dos movimentos do *L'estro Armonico*, de A.Vivaldi. Em outras peças as influências são perceptíveis, porém mais incorporadas nas músicas de Marco Antônio. Assim como a sessão “B” de *Vento*, que tratamos acima, alguns detalhes dos movimentos melódicos e harmônicos da música *Montanha* possuem claras ligações com a música de Bach. Em ambas as peças as principais evidências barrocas são perceptíveis nos “ornamentos” e nos saltos melódicos, que normalmente envolvem três ou quatro notas. Em *Montanha* pode-se notar movimentos melódicos característicos do barroco ao final do tema, onde são realizados saltos de sexta menor e em seguida a resolução uma quinta justa abaixo, ou mesmo no contorno da linha melódica seguinte, que define por si só a harmonia daquele momento da música (vide Ex. 52, p. 119). Nessa peça há também a utilização de movimentos harmônicos de quintas descendentes, assim como acontece na harmonia de *Terra*, influência de A.Vivaldi (vide Ex. 24, p. 67). Já em *Vento*, há uma construção melódica de

pergunta e resposta, na parte “B” da peça, composta por Marco Antônio. Esse movimento melódico é marcado por três notas, que produzem um ornamento descendente, entre as duas primeiras, seguido de um salto de quarta justa. A exemplo da primeira vez que isso acontece, na parte “B” da peça, o movimento melódico característico surge em torno do ornamento das notas Mi e Ré, na região médio-grave, seguido do salto de quarta, quando é tocada a nota Lá, que é a resposta desse ornamento. Esse movimento melódico, de pergunta e resposta, entre as regiões médio-graves e agudas, é característico do barroco, facilmente encontrado nas obras de Bach. A sessão “B” de *Vento* é toda construída a partir desse movimento, de pergunta e resposta (vide Ex. 57, p. 135).

Em entrevista, Marco Antônio trata dessas características observadas na música de Bach:

Uma coisa que Bach usa demais é, por exemplo, “Tirorin”, sabe? “Ti, Tô, Tî”! E, por acaso, eu adotei isso também. Noventa por cento das minhas músicas começam com intervalos descendentes subindo. Quando eu percebi que eu estava fazendo isso... e no Bach isso era um monte viu... um monte de tema dele, se você procurar, é “tirorin!” (GUIMARÃES, 2013).

Abaixo podemos ver outras características da música de Bach, que influenciaram o compositor:

Quanto às melodias [de Bach] estas são tecidas em linhas extensas e fluentes, com muitos ornamentos (trinados, apojaturas, arpejos, mordentes, etc). Durante a época barroca, a improvisação era muito comum, muitos dos ornamentos nem sequer constavam nas partituras e sim eram criados de forma improvisada durante a execução. A arte da ornamentação era então, uma prática musical amplamente difundida e, por isso, a maioria dos compositores esperava que o intérprete ornamentasse suas obras. Frequentemente, até mesmo anotavam apenas uma estrutura harmônica, que só com a arte da ornamentação poderia se transformar em um todo sonoro acabado. (Disponível em <<http://www.beatrix.pro.br/index.php/o-barroco-na-musica-1600-1750/>> acesso em 15/10/2014)

Em outras peças, como o *Fogo*, que analisaremos na sequência, a influência do minimalismo de Philip Glass é muito forte, mais do que em todas as outras *Músicas dos trigramas*, que também possuem um caráter minimalista.

Marco Antônio fala um pouco a respeito dessas influências, presentes em suas composições:

Ai eu criei um trechinho né, aquela segunda parte [sessão “B”]: “tiro, raaan, raaa, tiro, raaan, raaa [...]”, que é Bach, sabe? Assim, Bach e Beatles estão em todas as minhas músicas! (risos) Você fala assim [pergunta], quem que foi mesmo assim [a sua principal influência]? E [...] Philip Glass [também me influenciou], a partir de uma certa época, por causa daquela coisa rítmica e tal né? [Em relação à característica rítmica da música de Philip Glass, que tanto influenciou Marco Antônio e suas composições] Mas [...] [as principais influências] é Bach e Beatles [...] (risos). Mas o Bach é o tempo todo! (GUIMARÃES, 2013)

A peça *Vento* foi desenvolvida na tonalidade de Dó maior. Nela não são utilizados instrumentos harmônicos, apenas instrumentos melódicos que, juntos, constroem de maneira simples a harmonia da música. Enquanto a *Marimba de vidro I* apresenta a melodia da música, os tubos soprados graves, médios e a *Marimba de vidro II* apresentam notas pontuais, quase sempre a tônica do acorde e, em raros momentos, a terça. Na primeira exposição do tema a Marimba II é a única responsável pela execução dessas notas. Os tubos graves surgem na primeira repetição e apresentam quase todas as notas em uníssono com a *Marimba de vidro II*, com exceção de alguns poucos compassos, quando são abertas algumas vozes, como iremos ver mais detalhadamente à frente. Os tubos médios, que surgem no “B” da segunda repetição da música, participam de três compassos da peça. Eles apresentam notas juntamente com a última semínima da base, tocada pela *Marimba de vidro I*, a melodia principal da música (vide Ex. 57, p. 135).

Essa melodia principal em contato com os graves dos tubos soprados e com as fundamentais e dissonâncias apresentadas pela *Marimba de vidro II* sugere acordes no decorrer da peça. Podemos então observar algumas questões: na sessão “A”, de Handel, há uma cadência de quintas descendentes, do início ao fim da sessão. Quase todas as cadências são de quintas justas descendentes, com exceção do segundo compasso para o terceiro, onde acontece uma cadência de quinta diminuta descendente. Na sessão “B”, desenvolvida por Marco, a harmonia é mais estática, com algumas exceções que podem ser observadas nos c.10, 11 e 12, e obviamente em suas repetições, na segunda ocorrência do tema. Nesses momentos pontuais, correspondentes ao terceiro, quarto e quinto compassos da sessão “B”, são tocados acordes comuns, o quarto, **F**, e quinto grau, **G**, do campo harmônico de Dó maior. Os demais compassos da sessão “B” mantêm o acorde de **C**, alternando dissonâncias (quarta aumentada, quinta aumentada, sexta maior e sétima menor - vide Ex. 57, p. 135).

A primeira exposição do tema de *Vento* é apresentada pelas *Marimbas de vidro I e II*, que surgem simultaneamente na música (min. 00:00). A Marimba I sustenta a melodia principal da música, enquanto a Marimba II apresenta, compasso a compasso, componentes dos acordes da cadência harmônica da peça. Essas notas possuem a duração de uma mínima pontuada e, por conta disso, soam durante todo o compasso. Em quase toda a música a Marimba II apresenta a fundamental de cada acorde, com exceção dos c.10, 11, 26 e 27, onde ela apresenta a terça dos acordes. Ambas as marimbas cumprem os seus respectivos papéis, do início ao fim da peça.

Vento

Marco Antônio Guimarães

The musical score for "Vento" is presented in three systems, each with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system (measures 1-4) is marked "A" and shows Marimba I playing a melodic line and Marimba II playing the bass notes of chords C, F, Bm(b5), and Em. The second system (measures 5-8) is marked "B" and shows Marimba I playing a melodic line and Marimba II playing the bass notes of chords Am, Dm7, G, C, C6, and G/B. The third system (measures 11-14) shows Marimba I playing a melodic line and Marimba II playing the bass notes of chords F/A, G, C(#4), C(#5), C7, and C7.

Ex. 56: Partitura da música *Vento*

Na primeira repetição (min. 01:06), acontece a entrada dos tubos soprados, médios e agudos. Na sessão "A" surgem os *Tubos Soprados Graves*, que tocam juntamente com a Marimba II, uma oitava abaixo. Há uma abertura de vozes em apenas um momento, no c.22, quando os tubos graves tocam a terça enquanto a Marimba II toca a tônica. Os *Tubos Soprados Médios* aparecem em apenas três momentos da música, c.25-27, onde eles tocam em uníssono com a Marimba I, apenas reforçando a última semínima de cada

um dos três compassos (min. 01:40). A partir da entrada dos tubos, o compasso 28 é o único onde nenhum dos tubos toca, gerando assim um ponto de respiração, bem na metade da sessão “B” da música.

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Marimba de vidro I, Marimba de vidro II, and Tubos de PVC Somprados Graves. The second system includes staves for Marimba I, Marimba II, Tubos Graves, and Tubos Médios. Chord symbols are placed above the staves: C, F, Bm(b5), Em, Am in the first system; Dm7, G, C, C6, G/B, F/A in the second system. Section markers A' and B' are placed above the first and second systems, respectively. A '(Fim)' marker is placed above the Marimba I staff in the second system. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ex. 57: Partitura da música *Vento*

A música é finalizada na terceira repetição do tema (min. 02:12), ao final da sessão “A” (min. 02:50), onde não há novidades em relação à primeira repetição, a não ser a não apresentação do “B” da música.

4.6.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching* expresso musicalmente em *Vento*

Na peça *Vento*, Marco Antônio focou inteiramente em sua imagem principal, o *Vento*. Por isso, como foi falado acima, ele optou por utilizar poucos instrumentos, porém escolhidos intencionalmente, para se obter o som mais próximo do elemento vento. As marimbas em conjunto com os tubos soprados apresentam um som muito suave, delicado e rarefeito, assim como um sopro de vento. A simplicidade alcançada a partir dessa instrumentação pequena, de pouca expressão rítmica, harmônica e a simplicidade encontrada na melodia traz ao ouvinte uma impressão muito próxima ao movimento do trigramma, que é caracterizado pela “suavidade” e “penetração” do vento. O andamento lento determinado pelo compositor reforça essas características fundamentais de *Vento*, além de estar também ligado a atributos³² como “o longo”, devido às longas notas que surgem na música, ou o “fio condutor”, pela condução das vozes, ascendentes e descendentes, que acontece no tema de Handel e de Marco Antônio. A característica lenta da música, aliada a essa intensa condução de vozes, também pode estar conectada ao atributo “Guardião do tempo”, e os movimentos melódicos conectados às “Alturas” e ao “Avanço e recuo”. Isso pode ser observado nos saltos que acontecem na sessão “B”, influências das melodias de Bach. Essas melodias, além dos saltos que representam as “Alturas”, se configuram em um movimento de pergunta e resposta, que acontece a partir de um movimento grave que recebe uma resposta do agudo, e, depois, a reafirmação do grave sugere “avanço e recuo” das vozes.

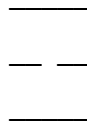
Marco fala um pouco a respeito dos aspectos do trigramma, utilizados durante a criação da peça:

³² Atributos do trigramma Vento: O Vento, também conhecido como Suavidade: a penetração. O animal simbólico: o galo. Parte do corpo: a coxa. A família dos trigramas: filha mais velha. Ponto cardeal: sudeste. Simbolismo adicional: madeira, guardião do tempo, gera dispersão, o longo, as alturas, vento que dissolve o rígido gelo do inverno, rápido, fio condutor, trabalho, branco, avanço e recuo, indeciso, odor, homens grisalhos de testa larga, os que têm muito branco nos olhos, os que estão próximos aos lucros, de modo que obtêm três vezes mais no mercado. É o signo da veemência. Tende a fazer com que as coisas fluam rumo às suas formas, se desenvolvam e cresçam de modo a realizar o que se prefigurava na semente.

O Vento é suavidade, o Vento é suavidade e penetração. Pro I Ching, o Vento tem o poder de penetrar suavemente, ele não usa a força [...] então, qualquer frestazinha assim ele passa suavemente e tal, ninguém segura ele, sempre tem uma frestinha pra ele [...] (risos), pra ele passar né? É a filha mais velha, suavidade [...] tem a ver com a madeira, galo, cor branca, indecisão, homens grisalhos de testa larga, minha descrição né [...] (risos), e é o sudeste. (GUIMARÃES, 2013).

Em *Vento*, Marco Antônio utilizou a imagem do trigramas aliada às suas principais características, que são a “Suavidade” e a “Penetração”, para conduzir a sua criação. A música foi conduzida por um caminho onde a simplicidade predominou e por isso a peça *Vento* é a mais simples e delicada de todas as *Musicas dos trigramas*.

4.7 – *Fogo*



A música *Fogo*, sétima peça do balé *I Ching*, tem a duração de 02:21 e foi composta por Marco Antônio Guimarães baseada no trigrama correspondente que, no idioma chinês, se denomina *Li*, o Aderir. Dessa forma, a base em 3/4 de *Fogo* é formada por uma semínima, referente à linha inteira da base do trigrama (linha *yang*), seguida de duas colcheias (linha *yin*), correspondentes à linha partida localizada na sua metade, e de outra semínima, correspondente à linha inteira do topo do trigrama (linha *yang*).

Segundo o *I Ching*, o Aderir é o “fogo”, o “sol”, o “raio”, a “filha do meio”. “Significa armaduras e elmos, lanças e armas. Entre os homens, refere-se aos que têm o ventre dilatado. É o signo do seco. Significa o jaboti [...] o caracol, o molusco, a tartaruga. Entre as árvores, refere-se às que secam na parte superior do tronco” (WILHELM, 1995, p.214). Cientificamente falando, o fogo é o desprendimento de calor e luz, a partir do momento em que algo entra em combustão:

Os seres humanos dominam e usam o fogo há mais de 1 milhão de anos. A civilização não seria possível sem o fogo. Onde não existe o calor do fogo, visível ou invisível, não há vida. No entanto, ele é perigoso e precisa ser sempre usado com muito cuidado. O fogo acontece quando o oxigênio se combina de uma determinada forma com alguma outra substância. O oxigênio é um gás que integra o ar. A outra substância é chamada combustível. Para que o combustível entre em combustão, ou seja, queime, precisa ser aquecido a uma temperatura chamada ponto de ignição. Todo combustível tem seu próprio ponto de ignição. Uma chama é criada quando o calor atinge os gases de uma substância que está queimando. Quando o gás da cera de uma vela encontra o ar, por exemplo, forma-se a chama. Uma substância que não libera gás quando aquecida vai queimar sem produzir chamas. Quando o oxigênio é consumido, o fogo se espalha. Só há fogo onde há ar.³³

Registros históricos demonstram que os seres humanos sabem como controlar o fogo há quase 1,5 milhão de anos. Por outro lado, passados muitos milhares de anos após essa

³³ (Disponível em < <http://escola.britannica.com.br/article/481284/fogo> > acesso em 28/09/2014).

descoberta, as pessoas ainda encontravam dificuldades para dar início ao fogo. Um dos métodos empregados consistia em se girar um pedaço de madeira contra outro, até que a madeira se aquecesse e chegasse ao ponto de ignição. Outro método era bater um mineral resistente contra outro, com a finalidade de se produzir faíscas. Sem dúvida, o fogo era de extrema utilidade para os primeiros seres humanos pois, além de manter as pessoas aquecidas e afugentar os animais selvagens, iluminava o caminho durante a noite e nas cavernas, além de servir para cozinhar. Com o passar do tempo, os povos da antiguidade passaram a utilizar o fogo de outras maneiras, seja para proceder a limpeza do terreno de plantio de alimentos como para fazer cerâmica a partir da argila. “Por volta de 3500 a.C., já se usava o fogo para moldar metais. Com o passar dos séculos, as pessoas aprenderam a usar o fogo para fazer coisas como vapor, borracha e tijolos” (Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/481284/fogo>>, acesso em 28/09/2014). Por outro lado, o fogo pode também trazer sérios problemas ao meio ambiente. A prática indiscriminada de queimadas como método de desmatamento, visando em grande parte a ampliação da área agrícola e pecuária, por parte dos seres humanos, afeta diretamente os *habitats* naturais de plantas e animais, o que faz com que hoje, em todo o planeta, milhares de espécies que vivem nessas áreas se encontrem em risco de extinção.

A música *Fogo*, entre as oito *Músicas dos trigramas*, é a que possui características minimalistas mais evidentes, o que se dá, principalmente, por sua constituição rítmica e melódica. Além disso, os recursos composicionais adotados por Marco Antônio transmitem bem a essência do trígama *Fogo*, sua imagem e atributos, tendo ele conseguido expressar, musicalmente, o calor, a luminosidade, o intenso movimento, os ruídos estalidos e os saltos de faíscas do elemento fogo. Essa peça possui também uma construção simétrica, talvez ainda mais evidente do que as outras *Músicas dos Trigramas*, já analisadas anteriormente, que também possuem um caráter simétrico.

4.7.1 - Instrumentação

A instrumentação de *Fogo* é constituída pelos seguintes instrumentos: *Tambor condensador médio*, bongô, *Marimba de vidro*, *Marimba D'angelim*, *Grande pan*, *Pan inclinado* e flautim. Todos esses instrumentos e suas características particulares já foram apresentados nas análises anteriores. Portanto, iremos nos concentrar na maneira como foram utilizados em *Fogo*.

O *Tambor condensador médio* e o bongo, que tocam desenhos rítmicos semelhantes durante toda a peça, são os responsáveis pela base rítmica em 3/4, que representa as três linhas que compõem o trigrama. Para facilitar a análise de *Fogo*, e pelo fato de que ambos instrumentos desempenham nessa peça a mesma função, doravante os denominaremos por tambores. A *Marimba de vidro*, juntamente com os *Pans*, apresenta a melodia principal da música, enquanto a *Marimba D'angelim* tem a função de tocar pontualmente durante a música, evidenciando determinados pontos importantes da peça. Essa marcação é realizada com uma baqueta de madeira, diferente daquela normalmente utilizada na performance desse instrumento.

As baquetas normalmente utilizadas para a performance da *Marimba D'angelim* possuem, numa de suas extremidades, o entrelaçamento circular de fios de lã que, ao serem trançados, resultam num novelo de formato arredondado, o qual se denomina cabeça. Ao ser percutida sobre a superfície das teclas de uma marimba, essa cabeça de lã produz uma sonoridade suave e aveludada. No entanto, a baqueta utilizada para tocar a peça *Fogo* foi feita, inteiramente, em madeira. Dessa forma, como as teclas da *Marimba D'angelim* também são de madeira, ao serem percutidas por uma baqueta rígida como essa, geram um ataque nítido, bem mais duro do que o usual. Na música *Fogo*, tanto a *Marimba D'angelim* quanto os *Pans* são utilizados de uma forma não usual e, por isso, trataremos dos detalhes da performance desses dois instrumentos mais adiante.

Nessa peça o flautim é utilizado pela primeira vez nas *Músicas dos Ttrigramas* e, de forma improvisada, busca expressar a essência do movimento ágil e livre das faíscas que

o fogo costuma liberar durante o processo de combustão. O flautim e o bongo são os únicos instrumentos convencionais utilizados em *Fogo*.

4.7.2 - Análise de *Fogo*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Como dito anteriormente, *Fogo* é a mais minimalista das oito peças que constituem a *Música dos trigramas*. Além das técnicas composicionais minimalistas utilizadas em todas as *Músicas dos trigramas*, que se baseiam, em grande parte, na repetição e variação de seus temas, *Fogo* é a única peça que apresenta um dos elementos fundamentais do minimalismo, que é a técnica de processo aditivo/subtrativo linear, desenvolvida no final da década de 1960 por Philip Glass, em suas primeiras obras minimalistas.

Schwartz fala a respeito do desenvolvimento dessa técnica por Philip Glass:

Como o próprio compositor relata, a ideia da técnica de processo aditivo linear lhe ocorreu depois de fazer algumas transcrições de música indiana para a notação ocidental, em um trabalho junto a Ravi Shankar³⁴ em Paris, no ano de 1965. Glass trabalhou algum tempo com Ravi Shankar e seu tablista Alla Rakha, tendo a missão de transcrever para a notação ocidental a música a ser executada em uma sessão de gravação. Gradualmente, Glass percebeu que a rítmica da música hindu era estruturada de forma diferente da ocidental. Ele percebeu que na música ocidental o ritmo é dividido, enquanto na música hindu parte-se de pequenas unidades rítmicas que, colocadas em sequência, formam ciclos ou unidades maiores (ritmos aditivos). A partir dessa revelação (insight) Glass livrou-se das indicações e barras de compasso da métrica ocidental para realizar suas primeiras obras aditivas (SCHWARTZ, 1996, p.114-6).

A música *Fogo* é dividida em duas sessões, às quais denominaremos “A” e “B”. Na sessão “A”, pode-se observar claramente a utilização dessa técnica minimalista de processo aditivo, evidenciada no desenho melódico desenvolvido por Marco Antônio, apresentado pela *Marimba de vidro* e pelo *Grande pan*. Essa primeira sessão consiste em seis repetições do tema melódico em que, a cada uma delas, ocorre a adição de um tempo, equivalente a uma semínima, sempre nos mesmos três pontos da melodia. Dessa

³⁴ Intérprete de *sitar* e compositor indiano. Em meados dos anos 1940, deu início a uma carreira de instrumentista na Índia. Fez turnês pela Europa e os EUA (1956-7), lançando as bases de uma reputação internacional que deu um grande incremento à popularidade da música indiana no Ocidente.

forma, para facilitar o entendimento dessa questão, trataremos estes três locais da melodia pela denominação de “pontos aditivos”.

Portanto, já na primeira repetição do tema, a cada um dos três pontos aditivos é agregado um tempo, ou seja, uma semínima. À segunda repetição, são agregados dois tempos; à terceira, três tempos e, assim, sucessivamente até que, ao final da sexta e última repetição, quando seis semínimas são repetidas em cada um dos três pontos aditivos, a música segue para a sessão “B”.

A técnica de processo aditivo linear articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear. Esse processo pode ser regular com a adição de um número regular de unidades durante o processo de repetição (ex. 1, 1-2, 1-2-3), ou ainda irregular com a adição de um número irregular de unidades (ex. 1, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5-6) durante o processo de repetição (CERVO, 2005, p.52).

Em *Fogo*, Marco Antônio utilizou a técnica de processo aditivo linear regular, pois nela ocorre a adição de um número regular de semínimas a cada repetição do tema melódico.

Na primeira exposição da melodia, em “A”, quando os três pontos aditivos apresentam apenas uma semínima, já não há o encaixe perfeito da melodia com a base de 3/4, uma vez que essa melodia é construída utilizando-se uma quantidade de pulsos de semínimas não divisível por três (semínimas). Portanto, a segunda repetição da melodia se inicia no último pulso de semínima da base de 3/4 e, dessa maneira, a melodia segue se deslocando em relação à base, a cada repetição (vide Ex. 58, p. 148).

Na primeira e quarta exposições do tema, a melodia se inicia no primeiro tempo da base do ritmo dos trigramas; na segunda e quinta exposições, a melodia é iniciada no terceiro pulso da base, enquanto a terceira e sexta exposições apresentam a melodia a partir do segundo pulso da base do trígama. Dessa maneira, como resultante matemática, os pontos aditivos se apresentam quase sempre deslocados em relação às cabeças dos compassos e, conseqüentemente, nesses casos, as melodias também se encontram deslocadas em relação à base rítmica. No entanto, há algumas exceções: os segundos

pontos aditivos, de todas as seis exposições da melodia, sempre se encontram na cabeça dos compassos, fenômeno que se explica pela combinação do início das melodias, em relação à base rítmica do trigrama, com a quantidade de pulsos apresentados nos três pontos de cada uma delas (vide Ex. 58, p. 148).

Na sexta exposição do tema, quando há a última adição e são contabilizadas seis semínimas em cada um dos pontos aditivos, acontece o encaixe perfeito da melodia com a base, sendo que todos os três pontos aditivos se encontram encaixados, iniciando-se na cabeça dos compassos. Esse mesmo encaixe perfeito acontece na terceira exposição do tema. É importante ressaltar que, tanto a terceira quanto a sexta exposição apresentam o tema melódico a partir do segundo pulso da base rítmica. Esse detalhe, juntamente às três ou seis semínimas em cada ponto aditivo, resulta no encaixe perfeito da melodia com a base (vide Ex. 58, p. 148).

Marco Antônio falou um pouco a respeito do processo de criação de *Fogo* durante nossa entrevista:

O fogo é interessante, eu peguei essa base rítmica né, inteira partida e inteira né? Marco canta: tun taca tun, tun taca tun [...] que é pro bumbo pra percussão também né? Mantive isso o tempo todo e criei uma melodia que ela vai aumentando o número de notas do final né, você se lembra? É muito minimalista aquilo né? Marco cantarola a melodia: tara tan tan, taratatata taratatataann [...] É bem diatônico [...] [Marco explica cantarolando o processo de adição que acontece em três pontos da melodia]. Então isso [o processo de adição na melodia] vai se desenvolvendo em cima da base, rigorosamente ternária, Marco canta novamente: tun, taca tun, tun, taca tun [...] (GUIMARÃES,2013).

Como dito anteriormente, após a sexta exposição do tema, a música segue para a sessão “B”, onde é apresentada uma nova melodia, construída sobre doze pulsos de semínimas. Nesse momento, Marco Antônio apresenta algo inusitado, pois ele desenvolve a melodia de forma que os doze pulsos sejam divididos em dois compassos com métricas diferentes; o primeiro composto por cinco pulsos de semínimas ($5/4$) e o segundo por sete pulsos ($7/4$). Mesmo havendo essa divisão não usual, a melodia se encaixa perfeitamente sobre a base de $3/4$, pelo fato do número de semínimas (doze) ser divisível por três. Dessa maneira não ocorre o deslocamento da melodia sobre a base, como na primeira sessão da

música, mas uma acentuação diferente, decorrente dos agrupamentos de cinco e sete semínimas. A acentuação da melodia acaba dificultando a compreensão do tempo forte da base e isso, de certa forma, promove a camuflagem do desenho rítmico do trigrama, que passa a não ter a mesma clareza da primeira sessão “A”. Outra questão que contribui para essa camuflagem é a permanência de apenas um dos tambores tocando o ritmo dos trigramas, enquanto o outro realiza um ritmo diferente, ajudando a confundir o ouvinte – questão que será tratada mais adiante. Essa segunda sessão “B” é, então, constituída por quatro exposições sequenciais dessa nova melodia (vide Ex. 59, p. 150).

Na sessão “B” é incluído à instrumentação o flautim, que improvisa livremente fazendo lembrar, além do movimento de faíscas sobre uma fogueira, o movimento melódico do canto de pássaros, com seus contornos rápidos, em fusas e que geralmente inclui ornamentos e saltos mais distantes nos intervalos melódicos. O flautim é utilizado somente na sessão “B”, que é apresentada por duas vezes durante a música.

No que diz respeito à instrumentação, o que diferencia *Fogo* das demais *Músicas dos trigramas* é a utilização dos *Pans* na performance da melodia principal, sempre em oitava com a *Marimba de vidro*. Nas outras peças, esses instrumentos costumam ser responsáveis pelo desenho dos baixos, enquanto que em *Fogo* desempenham um papel solista. Outra inovação buscada por Marco pode ser observada na performance da *Marimba D’angelim*. Como dito anteriormente, para essa peça foi escolhida uma baqueta de madeira, diferente daquela usualmente utilizada para a performance deste instrumento, cuja cabeça é construída a partir do entrelace de fios de lã. Em contato com as teclas de madeira, essa baqueta de madeira gera uma sonoridade aguda, de ataque mais evidente e de menor ressonância. Essa sonoridade é utilizada para marcar o início de cada compasso, mas seu papel fundamental na peça é o de evidenciar os três pontos aditivos, quando ocorre o processo de adição linear, explicitando as semínimas de notas repetidas e seu acréscimo regular, a cada exposição. Na mixagem, esses ataques aditivos foram colocados num plano de maior evidência em relação aos outros ataques, que acontecem a cada cabeça de compasso, pela necessidade de explicitar o processo aditivo que ocorre na melodia.

A articulação na peça *Fogo* é marcada pela precisão dos ataques e pela pouca ressonância dos instrumentos de base, gerando a predominância de uma sonoridade em *staccato*. O flautim possui um ataque evidente e de pouca ressonância; a *Marimbas D'angelim* também gera uma sonoridade mais em *staccato*, com ataque evidente e pouca ressonância. Os tambores possuem uma maior ressonância na sua região médio e grave e, ao mesmo tempo, apresentam ataques nítidos e de pouca ressonância na região aguda. O *Grande Pan* e a *Marimba de Vidro* são os instrumentos que apresentam o ataque menos evidenciado e, ao mesmo tempo, uma maior ressonância em relação aos demais instrumentos utilizados na instrumentação de *Fogo*. A melodia tocada por esses dois instrumentos, em oitava, apresenta uma característica em *legato*, o que contrasta, de forma evidente, com a base em *staccato*.

É perceptível que a concepção sonora buscada em todas as mixagem das peças do balé *I Ching* demandou a utilização de uma quantidade expressiva de efeito de *reverb* e, em todas elas, isso foi um dos fatores que ajudou a valorizar a pouca ressonância dos instrumentos sobre os quais estamos tratando. Instrumentos como o flautim, as marimbas e o *Pan* dependem mais da acústica do ambiente para poderem soar, diferentemente dos tambores que possuem uma caixa acústica mais robusta e que os permite, por si mesmos, soar com maior intensidade.

Já o timbre geral da peça é fruto dessa sonoridade em *staccato*, com pouca ressonância, com ataques evidentes e bem articulados. O dobramento em oitava da *Marimba de vidro* com o *Grande Pan*, na execução da melodia, gera uma textura até então não explorada na *Música dos trigramas*, onde a sonoridade leve, precisa e articulada do vidro se funde com a sonoridade *legata*, rica em harmônicos e mais densa do *pan*. O ataque agudo e pontual da *Marimba D'angelim*, tocada com a baqueta de madeira, juntamente com o ataque dos tambores, reforça a cabeça dos compassos de 3/4. Isso é fundamental a partir do momento em que ocorre o deslocamento melódico sobre a base, contribuindo para uma maior compreensão auditiva do ritmo dos trigramas.

Em *Fogo* a base de 3/4 é mais uma vez responsável pela representação das linhas do trigrama correspondente. Nesse caso os tambores desempenham essa função, sustentando a base rítmica do trigrama.

Essa característica percussiva na peça, enfatizada pelos tambores, juntamente com a articulação dos instrumentos, quase toda ela em *staccato*, foi escolhida pelo compositor para, mais uma vez, aproximar a música da principal imagem do trigrama correspondente, o fogo. Marco Antônio buscou essa imagem através de suas inúmeras e importantes particularidades, como seu movimento peculiar, sua força e sua sonoridade. Os tambores representam essa força e também sugerem o movimento, enquanto os sons em *staccato* são representantes dos estalidos da madeira seca, queimando em uma fogueira. Trataremos da utilização do conteúdo filosófico do *I Ching*, na música *Fogo*, no próximo tópico.

A harmonia desenvolvida em *Fogo* é simples, gerada pela afinação das notas dos tambores aliada ao desenho melódico desenvolvido na música. São esses elementos que determinam a tonalidade da música, que foi composta em Dó maior. A peça é desenvolvida sobre esse único acorde – os graves dos tambores geram a tônica do acorde, a nota Dó, os médios geram a terça, Mi, enquanto a melodia tocada pelas marimba e pelo *pan* é construída dentro da tonalidade, percorrendo a escala maior de Dó, ora em graus conjuntos, ora realizando saltos. Na sessão “B” há uma pequena modificação harmônica, quando o acorde de C se transforma em um acorde de C(#5/#11). A melodia apresentada pela marimba, juntamente com o *pan*, determina essa mudança harmônica, pois possui em sua estrutura essas dissonâncias. O improviso de flautim é realizado sobre a escala de tons inteiros de Dó, encaixando-se perfeitamente sobre a base harmônica de C(#5/#11), que é sustentada pelos tambores juntamente com a *Marimba de vidro* e o *Grande Pan*. Assim que a música volta à primeira sessão, naturalmente a harmonia retorna à tonalidade original, de Dó maior.

Como tratado anteriormente, a peça *Fogo* começa com a exposição de quatro compassos, onde somente os tambores tocam, apresentando a base rítmica do trigrama *Fogo* (min.

00:00 a 00:03). Ao final dos quatro compassos inicia-se a primeira exposição da sessão “A”, quando é empregada a técnica minimalista de adição linear regular. Como dito anteriormente, a melodia da sessão “A” é repetida seis vezes e em cada uma das exposições acontece a adição de uma semínima em três pontos da melodia, gerando pontos aditivos (min. 00:03 a 00:55). Na partitura abaixo pode ser observado o fenômeno do encaixe da melodia, bem como o encaixe de cada ponto aditivo à base rítmica, questão abordada anteriormente. Podemos observar em vermelho, na linha da *Marimba de vidro*, da *Marimba D’angelim* e do *Grande pan*, os três pontos aditivos, onde ocorre a adição de semínimas, a cada repetição da melodia. Em preto está evidenciado o início de cada exposição do tema. Após as seis exposições, a música segue para a sua segunda sessão “B”.

Fogo

Marco Antônio Guimarães

A

$\text{♩} = 210$

Marimba de vidro

Pan inclinado

Grande pan

Marimba D'Angelin

A

Bongô

Tambor condensador

10

M. Vidro

Pan Inc.

Grande Pan

M. D'Angelin e Palmas

Bongô

Tamb. condens.

18

M. Vidro

Pan Inc.

Grande Pan

M. D'Angelin e Palmas

Bongô

Tamb. condens.

Ex. 58: Partitura de *Fogo*

Na sessão “B” surge o flautim, que realiza um improviso inspirado no movimento aleatório do fogo, assim como dos sons dos pássaros. Como dito anteriormente, o flautista utiliza a escala de tons inteiros de Dó nessa improvisação sobre a harmonia de **C(#5/#11)**. Essa escala encaixa-se perfeitamente na harmonia por possuir as notas Fá sustenido e Sol sustenido, além das demais notas da escala maior de Dó. Nessa segunda sessão, somente um dos tambores continua sustentando o desenho rítmico da base do trigrama, enquanto o outro passa a tocar uma nova célula, construída sobre a divisão dos doze pulsos de semínimas em dois compassos, um de 5/4 e outro de 7/4. A melodia apresentada pela marimba e oitavada pelo *pan* é que define a harmonia, apresentando as novas dissonâncias (quinta aumentada e décima primeira aumentada). Essa melodia é construída sobre os compassos citados acima (min. 00:55 a 01:09).

Improviso de Piccolo
utilizando a escala de
tons inteiros

B C(#11/#12) / / /

Piccolo

Marimba de vidro

Pan inclinado

Grande pan

Marimba D'Angelin

B

Bongô

Tambor condensador

5 / / / / /

Picc.

M. Vidro

Pan Inc.

Grande Pan

M. D'Angelin e Palmas

Bongô

Tamb. condens.

Ex. 59: Partitura de *Fogo*

Ao final da primeira exposição do tema “B” é realizada a repetição da sessão “A”, sendo que a música termina ao final da reexposição de “B” (min. 01:09 a 2:21).

4.7.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching* expresso musicalmente em *Fogo*

O elemento fogo possui uma força evidente, que pode ser construtiva, como quando utilizado no preparo de alimentos, no funcionamento de equipamentos à base de carvão, lenha e principalmente no aquecimento de ambientes em épocas de frio. Por outro lado, pode se tornar destrutivo se manuseado de maneira descontrolada e equivocada. Na peça *Fogo*, o ritmo base do trigrama é apresentado pelo *Tambor condensador* médio juntamente com o bongo, que geram uma sonoridade vigorosa, transmitindo ao ouvinte essa força presente no elemento fogo.

A busca do compositor por estabelecer uma conexão musical, no âmbito da composição, com as imagens e atributos de cada trigrama, diz respeito não somente ao aspecto rítmico das músicas mas, também, aos aspectos harmônicos, de articulação, da escolha da instrumentação, do timbre, da textura etc. Todos esses aspectos, tomados em conjunto, cumprem o papel de transmitir ao ouvinte uma impressão musical mais aprofundada de cada trigrama, conectada às imagens e atributos³⁵ de cada um deles.

Alguns atributos presentes em *Fogo* são: “sol”, “luminoso”, “calor”, “luz”, “meio-dia”. Ele significa, ainda, “armaduras e elmos, lanças e armas”. Na música *Fogo* Marco Antônio buscou afirmar esses atributos apresentando uma intensidade sonora, expressada através da firmeza da base, da qual falamos anteriormente, mais evidenciada pelo andamento escolhido, *allegro*. Somam-se a isso ainda a articulação em *staccato* e as marcações realizadas pelas marimbas tocadas com baquetas duras. Não é por acaso que

³⁵ Atributos do trigrama Fogo: O Fogo, também conhecido como o Aderir: a dependência. O animal simbólico: o faisão. Parte do corpo: o olho. A família dos trigramas: filha do meio. Ponto cardinal: sul. Simbolismo adicional: o sol; luminoso ou condicionado; relâmpago; calor; luz; meio-dia; o raio; vida orgânica passa ao estado de consciência psíquica; resseca; significa armaduras e elmos, lanças e armas. Entre os homens refere-se aos que têm o ventre dilatado. É o signo do seco. Significa o jaboti, o caranguejo, o caracol, o molusco, a tartaruga. Entre as árvores refere-se às que secam na parte superior do tronco; sólido e firme por fora, oco e maleável por dentro.

essa peça, dentre as oito *Músicas dos trigramas*, é aquela que possui o andamento mais acelerado e a estrutura melódica mais articulada. Esses elementos geram um fluxo sonoro intenso, por sobre o qual ocorrem interferências dinâmicas pontuais, em *ff*, geradas pelos ataques da *Marimba D'angelim* na execução dos três pontos aditivos e na marcação da cabeça de cada compasso.

A melodia que é apresentada pelo *Grande pan* e pela *Marimba de vidro* ajuda a reforçar esse vigor e, juntamente com os demais aspectos citados acima, contribui na representação dos atributos fundamentais do trigrama *Fogo*. O desenho da melodia principal não segue um caminho convencional, principalmente quando ocorrem as adições das quais tratamos anteriormente, o que ocasiona um deslocamento da cabeça do tema em relação à base rítmica, gerando no ouvinte uma sensação de imprevisibilidade. Somado a isso, o improvisado de flautim, que acontece no “B” da música, também apresenta um aspecto de imprevisibilidade em sua execução, resultando assim, tanto no “A” quanto no “B” da música, em uma impressão que remete ao ouvinte os movimentos aleatórios do fogo, a dança das chamas de uma fogueira, bem como os estalos e movimentos irregulares das faíscas.

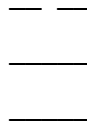
O desenho melódico da sessão “A” de *Fogo*, do qual tratamos acima, é construído de uma maneira não usual e possui, assim como a imagem do elemento fogo, um caráter hipnótico, reforçado pelas seis repetições do tema e pelo deslocamento rítmico criado com a utilização da técnica aditiva linear. Na sessão “B” da peça há algo também com esse caráter, o que ocorre devido à divisão não usual dos doze pulsos de semínimas, articulados em dois compassos de 5/4 e 7/4, além do movimento rítmico diferenciado de um dos tambores, que dificulta a audição, por parte dos ouvintes, do ritmo base do trigrama *Fogo*, que é continuamente apresentado pelo outro tambor. Esse caráter hipnótico da peça também está presente na impressão gerada pelo elemento fogo, que possui o poder de hipnotizar quem o observa e se deixa envolver por seus movimentos intensos e aleatórios.

Durante a entrevista, Marco Antônio falou a respeito de alguns dos atributos do trigrama:

O fogo é o aderir [...] é interessante isso, o fogo precisa de alguma outra coisa para ele existir. Ele está sempre preso na madeira, na lenha, não sei o que e tal [...] Se tirou a madeira o fogo some né? Então esse aderir tem a ver com isso. O sol luminoso, o calor, luz, meio-dia, o animal é o faisão, olho, lanças e armas, homens de ventas dilatadas, os barrigudos..(risos). Animal: jabuti, caranguejo, caracol, tartaruga [...] (risos) (GUIMARÃES, 2013).

Isso que é tratado por Marco Antônio, está presente na impressão gerada por um dos fatores fundamentais na composição da estrutura da peça *Fogo*. Ao explicar um dos principais atributos do trigramma Fogo, o “aderir”, ele reforça a ideia de que o elemento, para que possa existir, necessita que esteja sempre atado a algo, seja um pedaço de lenha, uma folha de papel etc. Na peça *Fogo*, Marco Antônio apresenta musicalmente esse “aderir”, utilizando a base rítmica como representante do elemento madeira e a melodia como representante do elemento fogo. Essa questão está presente em toda a peça, porém, na sessão “A” ela se torna ainda mais evidente. A cada repetição do tema, em “A”, acontecem pequenas variações melódicas, devido a utilização da técnica minimalista de adição. Essas mudanças melódicas, provocadas pelo deslocamento da cabeça do tema em relação à base rítmica, produzem uma sensação de aleatoriedade, reproduzindo o movimento do fogo, enquanto a base permanece intacta, como a base fixa de madeira de uma fogueira, que sustenta o fogo e possibilita a sua existência. Na sessão “B” da peça, o improviso aleatório de flautim passa a representar o fogo, no lugar da melodia de “A”, enquanto a base permanece constante, representando, por exemplo, a estrutura de sustentação de uma “fogueira”.

4.8 – Lago



A música *Lago*, oitava e última peça da *Música dos Trigramas*, tem a duração de 02:26 e foi composta por Marco Antônio Guimarães baseada no trígama correspondente que, no idioma chinês, se denomina *Tui*, a Alegria. Dessa forma, a base em 3/4 de *Lago* é formada por duas semínimas, referentes às duas linhas inteiras da base do trígama (linhas *yang*), seguidas de duas colcheias, correspondentes à linha partida localizada no topo do trígama (linha *yin*). Essa é a música que, no balé *I Ching*, fecha o ciclo dos oito trigramas e prepara para a segunda parte da obra, denominada *Dança dos Hexagramas*.

Segundo o *I Ching*, o trígama *Tui*, cujo atributo é a Alegria, inclui ainda “ [...] o lago, a filha mais moça, uma feiticeira, é a boca e a língua. Significa estragar e partir-se, cair e entreabrir-se. Entre os tipos de solo refere-se às terras duras e com alto teor de sal. É a concubina, é a ovelha” (WILHELM, 1995, p.214).

Segundo Richard Wilhelm:

A feiticeira é uma mulher que fala. O trígama da Alegria é aberto acima, por isso a boca e a língua. Está situado a oeste e assim associado à ideia do outono, destruição; por isso estragar e romper-se, a queda e o entreabrir-se dos frutos maduros. Nos locais em que lagos secaram a terra é dura e com alto teor de sal. A concubina se deduz da ideia da filha mais moça. A ovelha, fraca exteriormente e teimosa em seu interior, é evocada pela forma do trígama, como já foi indicado acima. A ovelha e a cabra são consideradas na China como animais praticamente idênticos e têm o mesmo nome” (WILHELM, 1995, p.215).

Do ponto de vista da ciência, lago é uma depressão natural na superfície da Terra que contém, de forma permanente, uma certa quantidade de água, que pode ser proveniente da chuva, de uma nascente local, ou de um curso de água, como rios e geleiras que desaguem nessa depressão. As dimensões dos lagos variam, desde alguns metros até centenas de quilômetros, como são os Grandes Lagos da América do Norte ou os

Grandes Lagos Africanos. Sua profundidade pode também variar, de alguns centímetros até várias centenas de metros.

A música *Lago*, do ponto de vista da forma, se assemelha a *Céu e Água*. Essa semelhança está presente na maneira livre com que foram criadas, sem muitas amarras do ponto de vista composicional, o que resultou na assimetria da forma que todas essas três peças apresentam. No caso de *Lago*, essa forma assimétrica resultante na música estabelece, também, semelhança com o contorno físico da grande maioria dos lagos que, naturalmente, possuem formatos irregularmente formados pela natureza.

4.8.1 - Instrumentação

A instrumentação de *Lago* é, depois de *Vento*, a mais simples entre as oito *Músicas dos Trigramas*. A base rítmica da peça é tocada por uma moringa, enquanto outras duas moringas improvisam livremente sobre essa base. Gravado sobre essa base de moringas, dois instrumentos de sopro solistas são apresentados em sequência. O primeiro deles, o *oboé de bambu*, instrumento de palheta, originário da Ilha de Malhorca (Espanha), construído de forma bastante rudimentar, apresenta um tema improvisado durante o primeiro minuto da música. Esse instrumento possui uma sonoridade mais áspera e anasalada, semelhante à de um oboé convencional. Apesar de não possuir uma afinação temperada, esse instrumento se adequa muito bem à música *Lago*, pelo fato da estética da peça estar conectada a uma maior liberdade de expressão musical, por meio de improvisos e performances aleatórias, que se somam ao não temperamento das moringas. Nesse improviso o instrumentista busca uma sonoridade inspirada na música oriental, repleta de *glissandos* e *microtons*. Esse sentimento de liberdade e alegria, que pode ser alcançado através da improvisação musical, é reforçado pela busca por uma sonoridade diferenciada, que ajuda a remeter ao ouvinte a imagem de beleza e tranquilidade das águas de um lago, objetivo central do compositor ao criar essa peça. Artur Andrés fala a respeito desse instrumento em entrevista:

Lago foi uma música, que me lembro, foi praticamente toda criada dentro do estúdio, a partir de improvisos de moringas, *flauta de bambu* e *oboé de bambu*. O *oboé de bambu* é um instrumento de sopro bem pequenino, uma pequena vareta de bambu com quatro furos e uma palheta feita a partir do corte dessa vareta em uma de suas extremidades. O instrumentista tem que tocá-lo com os lábios bem relaxados e ele tem um som até que bem potente para seu diminuto tamanho [...] rrsrsrs Foi um presente que ganhamos da cantora catalã Maria Del Mar Bonet, que vive em Ilha de Malhorca, na Espanha. Durante uma turnê que fizemos com Milton Nascimento, durante um mês pela Espanha, ela que é uma cantora muito famosa lá na região da Catalúnia tinha uma participação nesse show e nos deu de presente esse pequeno e gracioso instrumento de sopros (RIBEIRO, 2014).

O segundo instrumento solista é a *flauta de bambu* indiana, que constrói o seu tema improvisado desde o final da performance do *oboé de bambu* até o término de *Lago*. Essa flauta é semelhante ao flautim, mas possui algumas características que a diferem do instrumento convencional – a sonoridade do bambu é mais suave, se comparada à da madeira e do metal, além de haver maior facilidade na execução de *glissandos*, pelo fato do instrumento indiano, ao invés de possuir chaves, possuir furos onde os dedos do instrumentista podem se deslizar. Paralelamente ao improviso da *flauta de bambu*, são introduzidos os *Tubos de PVC em J* (vide Ex. 43, p. 94), percutidos no chão sobre um tapete, improvisando de forma livre, juntamente com as duas moringas solistas.

Em se tratando da *flauta de bambu indiana*, Artur Andrés comenta:

A *flauta de bambu indiana* que utilizamos nessa faixa foi um presente da minha mãe, Maria Helena Andrés que empreendeu diversas viagens à Índia da década dos anos 1970 até o final da década dos anos 2000. Nessa suas andanças ela nos presenteou com diversos instrumentos, inclusive um par de tablas que ela trouxe lá em cima no avião, debaixo dos próprios pés [...] rrsrsrs, de Bombay até B.H [...] rrsrsrs. Então, essas flautas de bambu foram de extrema utilidade para o Uakti, não sei o que seria do *Lago* e da *Dança dos Hexagramas* sem esses preciosos instrumentos [...] rrsrsrs. E foram diversas flautas de diferentes tamanhos e afinações [...] Elas são muito boas de se tocar, pois os dedos podem se deslizar e, daí, trabalharmos um pouco a expressão dos quartos de tom, *glissandos* etc (RIBEIRO, 2014).

Ao final de *Lago*, surgem os *sinos tibetanos*, que têm a função de estabelecer uma ponte entre a primeira sessão, *Músicas dos Trigramas*, e a segunda parte da obra, *Dança dos Hexagramas*.

4.8.2 - Análise de *Lago*: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos

Lago é a mais livre de todas as oito *Músicas dos Trigramas*, devido à maneira como foi composta, de forma improvisada e concebida inteiramente dentro do estúdio. O processo de composição de *Lago* se deu através de performances baseadas em improvisações dirigidas pelo compositor que, ao contrário de como ele procedeu em outras peças que compõem a *Música dos Trigramas*, abriu mão de levar para o estúdio uma estrutura pré-determinada para sua gravação.

Como dito anteriormente, *Lago* se assemelha a outras duas músicas do balé *I Ching*, *Céu* e *Água*. Tal semelhança pode ser observada, inicialmente, na instrumentação dessas três obras, onde é perceptível a escolha de instrumentos de sonoridade menos convencional do que os utilizados nas demais *Músicas dos Trigramas*. Ao escolher como solistas instrumentos como o *Trio*, o *Trompetin*, o *Taquará* e a *Mercedes*, na peça *Céu*; as *Torres* e o *Cachimbo*, na peça *Água*; e o *oboé de bambu* e a *flauta de bambu indiana*, na peça *Lago*, o compositor buscou imprimir um diferencial timbrístico nessas três peças, por meio da escolha de sonoridades peculiares, estabelecendo assim uma distância ainda maior da estética musical com a qual estamos habituados e que é predominante na música ocidental. Novamente, nos deparamos diante da questão do timbre e do papel importante que ele ocupa dentro da diversidade de novos instrumentos criados por Marco Antônio Guimarães e utilizados pelo grupo Uakti. Fernandes (2011, p.29), em um artigo publicado na *Revista de Estudos Semióticos* da USP, trata dessa questão, principalmente no tocante à importância desse parâmetro no contexto da análise musical:

O timbre tem sido deixado em segundo plano em grande parte das análises da tradição teórica. Talvez esse fato reforce a ideia de que, dos parâmetros que compõem o som, certamente é o timbre o de mais difícil discretização enquanto *substância da expressão*. Ora, se a altura é dada em *hertz*, a intensidade em *decibéis* e a duração medida em *tempos* ou segundos, como mensuramos o

timbre? Talvez seja essa a principal razão para não encontrarmos o elemento timbre como parte das análises em geral.

Já em seu livro *Introdução à física e psicofísica da música*, Juan Roederer comenta também essa dificuldade em se definir o timbre:

A sensação estática do timbre é uma manifestação psicológica multi-dimensional relacionada não com um mas com todo um conjunto de parâmetros físicos do estímulo acústico original (é mais fácil fazer descrições semânticas do timbre do que da altura e do volume, que são “unidimensionais”). Com exceção de amplas denominações que vão do “opaco” ou “abafado” (poucos harmônicos superiores) a “nasal” (principalmente harmônicos ímpares) e a “brilhante” ou “metálico” (muitos harmônicos superiores realçados), a maior parte das qualificações dadas pelos músicos invoca uma comparação com sonoridades instrumentais (como flauta, cordas, como madeira, som de órgão etc) (ROEDERER, 2002, p.215).

A busca constante, por parte de Marco Antônio, de estabelecer uma conexão entre a diversidade de timbres que o vasto instrumental da oficina do grupo Uakti lhe disponibiliza com a representação sonora e musical da diversidade de atributos, imagens e sentimentos contidos no milenar livro chinês pode ser notada em pequenos detalhes, como, por exemplo, a proximidade resultante entre as músicas *Lago* e *Água*. Em ambas é utilizado o *Tabo de PVC em J* e as moringas, que criam um ambiente sonoro similar, que nos remete ao mundo aquático. Isso ocorre pelo fato do *Tabo de PVC em J* e as moringas serem instrumentos percutidos com a palma da mão sobre um orifício circular e que, através dessa forma de toque, geram o deslocamento do ar que se encontra no interior de cada um deles. Essa performance com um menor transitório de ataque, devido à maciez da superfície da palma da mão, resulta numa sonoridade de timbre mais opaco e suave, se comparado ao som desses mesmos instrumentos percutidos com algum tipo de baqueta.

Além da similaridade presente na instrumentação dessas três peças, *Céu*, *Água* e *Lago*, existe também uma semelhança na maneira como elas foram criadas. Como dito anteriormente, nessas três músicas, Marco Antônio optou por estabelecer uma forma mais livre de compor, em que ele determinou algumas poucas ideias musicais, deixando, ao mesmo tempo, que os músicos do Uakti criassem, intuitivamente, a partir de suas indicações.

Na primeira delas, *Céu*, foi dado aos músicos uma grande liberdade de performance. No entanto, isso ocorreu sobre uma estrutura musical pré-concebida pelo compositor antes de entrar no estúdio. Tanto a base em 3/4 tocada pelo *Trio*, a instrumentação utilizada, as estruturas melódicas, bem como os efeitos pontuais que surgem durante a peça foram, em parte, previamente idealizados por Marco Antônio, ficando essa liberdade restrita à performance improvisada, por parte dos instrumentistas.

Em *Água*, ocorreu uma liberdade ainda maior pois, apesar da estrutura da peça também ter sido pré-determinada por Marco Antônio, a música surgiu, de fato, através das experiências realizadas por ele dentro do estúdio. Marco Antônio já vislumbrava que a base dessa música seria apresentada pela moringa, *Tube de PVC em J e sino tibetano*, enquanto que a *Torre* seria o instrumento preponderante na peça, representando musicalmente o movimento e a profundidade do elemento água. No entanto, tanto a ideia da gravação das seis *Torres melódicas* sobre a *Torre base*, quanto a das intervenções do *Cachimbo*, que ocorrem pontualmente na música (vide análise de *Água*, p. 92-108), surgiram dentro do estúdio, a partir do momento em que Marco Antônio percebeu que tinha a possibilidade de gravar aquele instrumento giratório em oito canais separados. Portanto, a criação das melodias, das intervenções e dos efeitos sonoros ocorreu a partir de ideias que surgiram dentro do estúdio, fruto de *insights* que o compositor teve durante o processo de gravação.

Em *Lago*, essa liberdade composicional ocorreu de forma ainda mais intensa, uma vez que o próprio compositor relatou, durante nossa entrevista, não ter pré-determinado nenhuma estrutura para sua composição, ao contrário das outras demais peças. Dessa forma, fora a ideia de se utilizar a rítmica do trigramma *Lago* como base para a música, foi a performance improvisada por parte de cada integrante do Uakti que ditou o caminho a ser seguido para a gravação da peça. Obviamente, Marco Antônio acompanhou de perto cada improviso e direcionou os músicos, de forma que pudessem, juntos, obter o tipo de sonoridade almejada.

Marco Antônio fala em entrevista a respeito do processo de criação de *Lago*:

E o Lago foi o seguinte, até entrar no estúdio eu não consegui compor para o Lago, de jeito nenhum, eu tentei de todos os jeitos [...] que é duas inteiras e uma partida [linhas do trigramas], né? Marco canta o ritmo correspondente: “tum, tum, taca, tum, tum, taca [...]”. E aí, não teve jeito, chegou o dia de ir para o estúdio, eu falei assim: “eu vou criar no estúdio!”. Não tem jeito, é a única, porque as outras todas já estavam definidas, eu ia criar muitas coisas no estúdio, mas já tinham a estrutura definida, né? [...] [O Lago] foi um improviso dirigido lá que.. fui tentando, tentando, aí teve uma hora que eu falei “Chega!” [...] chega de mexer e tal [...] O Lago foi uma que deu trabalho mesmo sabe? (GUIMARÃES, 2013)

Portanto, a peça *Lago* se difere das demais peças que constituem a *Músicas dos Trigramas*, pelo fato de ser a única das oito peças que constituem essa primeira parte do balé *I Ching* que foi concebida totalmente dentro do estúdio. Corroborou com isso o fato de que, com exceção da moringa base que segue todo o tempo a rítmica do trigramas *Lago*, todos os demais instrumentos estão sempre tocando de maneira improvisada.

Assim como nas demais peças, a forma de *Lago* é circular, o que a aproxima da estética da música oriental – em especial, dos mantras e da música indiana. A instrumentação utilizada contribui com essa aproximação, pela presença do *oboé de bambu* e da *flauta de bambu indiana*. Além disso, outros fatores contribuíram nesse sentido, como o caráter das improvisações realizadas pelo flautista do grupo Uakti que, desde essa época, já tinha uma forte influência da música oriental e que, naturalmente, trazia para os seus solos essas referências musicais. Artur Andrés fala um pouco a respeito dessas influências orientais em seus improvisos:

Desde os anos da minha juventude, sempre ouvi muita música indiana, principalmente Ravi Shankar e seu tablista Alla Raka; Pannalal Ghosh – que foi um extraordinário flautista indiano que morreu muito jovem –; o violinista L. Shankar que tem um disco fantástico com o guitarrista John McLaughlin, chamado “Shakti”, e o tocador de Sarod Ali Akbar Khan. E, é claro, Steve Reich e Philip Glass, que fizeram essa ponte entre a música ocidental e a oriental, de uma forma extraordinária, por meio do que se chamou Minimalismo musical. Mas do jazz muita coisa me influenciou também, o pianista Keith Jarrett, o flautista Hubert Laws, o compositor e pianista David Brubeck, e os nossos geniais Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal (ANDRÉS, 2014).

Além disso, os percussionistas do Uakti construíram seus improvisos, tanto nas moringas como nos *Tubos de PVC em J*, tendo como referência os improvisos de tablas, encontrados no cerne da música indiana.

Podemos dizer que, ao mesmo tempo que *Lago* se conecta com a estética musical indiana, se aproxima também do minimalismo norte americano, assim como as demais *Músicas dos Trigramas*. O minimalismo possui suas raízes na música circular oriental, principalmente na música indiana e da Ilha de Java, na Indonésia. Como tratado em cada uma das análises anteriores, a forma circular, caracterizada pela repetição e variação de ideias musicais, predomina não só em *Lago*, mas em todas as *Músicas dos Trigramas*. Pode-se dizer então que, tanto o profundo conhecimento filosófico contido no livro chinês, quanto a estética da música oriental, exerceram uma forte influência na composição e performance do balé *I Ching*.

A idéia de uma estética minimalista presente em *Lago* foi reforçado pelo próprio compositor durante nossa entrevista, quando ele cita essa economia de elementos presente no conteúdo do livro *I Ching*:

No I Ching já tem isso lá dentro né, porque você quer mais minimalismo do que isso né? (risos) [...]Você tem dois elementos, só trabalho com semínimas ou colcheias, só. Um código binário muito rico. Só combinação disso, você combina isso em grupos de três você consegue oito, se você combina em grupos de seis você consegue sessenta e quatro. Então esse minimalismo ali [no I Ching] é total né! (GUIMARÃES, 2013)

A articulação da peça é caracterizada por uma sonoridade em *staccato*, a partir de sons que são, ao mesmo tempo, brilhantes e de pouca ressonância. Isso fica evidente pela alternância entre o som grave gerado pelo toque da palma da mão sobre o orifício central do instrumento, que resulta num som curto, de pouca ressonância, e os sons agudos, resultantes da percussão com os dedos nas paredes externas das moringas e que, em conjunto, constituem a sonoridade da base rítmica da peça. O *Tubo de PVC em J*

apresenta um timbre mais opaco, médio-grave, e também de pouca ressonância, contribuindo para a construção dessa estética da peça. A *flauta indiana de bambu* também acresce algo a essa forma de articulação em *staccato*, por gerar poucos harmônicos, com uma sonoridade predominantemente aguda. Soma-se a isso o fato do instrumentista valorizar, ainda mais, a utilização do *staccato* durante a sua performance. Obviamente, há alguns poucos momentos de respiração e descanso nesse improviso, quando são tocadas notas longas, que representam os momentos *legatos* da peça.

Contrastando com os demais instrumentos, o *oboé de bambu*, com o seu timbre anasalado, áspero e não temperado, desenvolve uma improvisação que inclui passagens rápidas e notas longas, sempre em *legato*. Esse é o único elemento da instrumentação que contrasta, de forma evidente, com a articulação em *staccato*, predominante em toda a peça.

As moringas ocupam um grande espaço no espectro sonoro de *Lago*, evidenciando a sonoridade da cerâmica na música, desde o início até o seu final. Ao término do solo do *oboé de bambu*, pouco antes da entrada da *flauta de bambu*, é introduzido o *Tubo de PVC em J*, com a sua sonoridade mais escura, que contrasta com o brilho das moringas, e que também possui pouca ressonância. O timbre em *Lago* é caracterizado pelo brilho das moringas em contraste com o som velado dos tubos percutidos no tapete sobre o chão do estúdio. Ao mesmo tempo, pode-se observar a sonoridade opaca, áspera e anasalada do Oboé, em contraste com a suavidade, o brilho e os ataques destacados e pontuais da *flauta de bambu*.

Como dito anteriormente, a base em *Lago* é apresentada por uma voz de moringa, enquanto outras duas improvisam livremente. Esse improviso acontece de forma aparentemente livre. No entanto, talvez intuitivamente, os percussionistas construíram um diálogo de pergunta e resposta durante a improvisação. Pode-se observar que, em determinados momentos, uma voz responde a outra, enquanto, em outros, tocam juntas, realizando células rítmicas semelhantes ou sobrepondo desenhos diferentes entre si. Já o

Tubo de PVC em J, ao ser introduzido, estabelece uma relação de diálogo semelhante àquela desenvolvida pelas moringas.

Enquanto isso, a moringa base, que apresenta a rítmica do trígama *Lago*, segue sem alterações, do início ao final da peça. Sobre a base de improvisação das moringas e tubo, surgem os instrumentos de sopro, *oboé de bambu* e *flauta de bambu*, que desenvolvem melodias improvisadas sobre essa base. Há, portanto, uma improvisação simultânea, entre alguns instrumentos da base, toda essa massa sonora que é criada pelas moringas e pelo tubo, em relação às melodias improvisadas pelos instrumentos de sopro.

No parágrafo acima utilizo a terminologia “melodia improvisada” quando me refiro aos sopros, justamente porque há uma diferença entre seus improvisos, se comparados aos improvisos dos instrumentos de percussão, dos quais tratamos acima. Obviamente, há uma melodia nos sopros não existente nas percussões, porém, a principal questão diz respeito à percepção que o ouvinte tem de cada improviso. No solo de percussão, fica claro para o ouvinte que aquilo é improvisado, enquanto na melodia dos sopros fica a dúvida, se aquilo é de fato um improviso ou se foi pré-determinado pelo compositor e registrado em partitura.

Décio Ramos fala a respeito dessa característica dos improvisos do flautista Artur Andrés:

Isso que o seu pai faz é muito bonito viu [Referindo-se ao solo de Artur Andrés]? Assim, dá a impressão para mim, sabe, que estava tudo escrito! A impressão que eu tenho ouvindo, por exemplo, esse trígama, é que o improviso do seu pai estava escrito, entendeu? É onde que de repente a gente até brinca com alguém, em um workshop, quando faz uma pergunta, assim né ? [...] ai seu pai gosta de brincar com o cara falando assim: “não [...] porque [...] muitas vezes quando você acha que é um improviso, tá escrito e quando você acha que está escrito, é improviso, ai é bem assim [...] Parece que tá tudo escrito e foi tudo improvisado, na hora e de prima! (RAMOS, 2013)

A harmonia em *Lago* não é evidente pois, além de não haver um instrumento harmônico na música, não há nem mesmo uma nota pedal evidente. Essa peça possui caráter modal, assim como a maioria das peças analisadas anteriormente. Com exceção de *Terra* e

Montanha, onde há diversas variações harmônicas, não acontecem movimentos harmônicos nas demais peças.

O significado do termo “modal”, segundo o Dicionário Grove, é:

Termo para música baseada em um modo, ao invés de numa escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente à música que utiliza os modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento (e à música que os imita, como o movimento no modo lídeo do Quarteto para Cordas em lá menor op.132, de Beethoven) e as obras que se baseiam em elementos folclóricos da música, por exemplo, a “Canção mourisca” de Pedrillo em O rapto do serralho, de Mozart, as *Fünf Stücke im Volkston* para violoncelo e piano, de Shumann, um grande número de músicas de compositores nacionalistas russos (por exemplo, em *Ivan Susanin*, de Glinka, ou em *Boris Goudunov*, de Mussorgsky) e de compositores como Vaughan Williams e Bartók. Um efeito de modalidade também pode ser fornecido por escalas não ortodoxas, tal como a usada em Ave Maria de Verdi e a escala de tons inteiros de Debussy, embora nenhuma destas seja, em sentido estrito, modal (SADIE,1994, p.612)

Em *Lago*, a sonoridade grave da moringa poderia funcionar como nota pedal na peça, porém, a sua pouca ressonância impede que ela exerça essa função de uma forma evidente. Quem determina a tonalidade na peça, de fato, são os instrumentos de sopro. Enquanto a moringa apresenta a nota Si, “pedal”, o oboé de bambu cria uma melodia sobre a escala de Dó sustenido maior, em alguns momentos acrescentando à escala uma alteração de quarta aumentada. A nota Si, do grave da moringa, representa a sétima menor, gerando, em alguns momentos, o acorde de **C#(7/11#)**, que representa a tonalidade naquele momento da peça.

Com a saída do oboé de bambu surge a flauta de bambu, que sugere uma nova tonalidade à música, desenvolvendo o seu tema improvisado sobre a tonalidade de Fá sustenido maior. Como de costume, o flautista do grupo utiliza a escala pentatônica maior de Fá sustenido, com algumas notas de passagem da escala maior de Fá sustenido, na construção dessa melodia improvisada.

Em todos os solos do balé *I Ching*, concebidos pelo flautista, é perceptível a utilização de escalas pentatônicas, além da presença constante de ornamentos nas frases desenvolvidas. Essa maneira de improvisar é frequente, perceptível em outros trabalhos do Uakti.

Em entrevista, o flautista Artur Andrés fala um pouco a respeito dessa maneira própria de improvisar, abordando a questão do modalismo na música do Uakti, a utilização de escalas pentatônicas em grande parte de seus improvisos, bem como sobre a influência da música oriental na música do Uakti:

Uma coisa que sempre me ajudou bastante foi o estudo de escalas pentatônicas que me parece, abre um pouco a cabeça e os ouvidos para outras formas de expressão musical, e por não conterem os meios tons das escalas maiores (IV e VII graus), se encaixam com mais flexibilidade nas sequências harmônicas. No caso do Uakti, nossa música é em grande parte modal, então os meus improvisos têm muito dessa característica, que lembra muitas vezes a música que se faz no Médio e Extremo Oriente (RIBEIRO, 2014).

O diálogo improvisado entre as moringas marca o início da peça *Lago*. Essa interação musical acontece de forma orgânica, onde uma moringa responde a outra, o que dura dez segundos (min. 00:00 a 00:10). Em seguida, uma das moringas começa a tocar a base rítmica (min. 00:11), correspondente às linhas do trigramma *Lago*, mantendo essa base até o final da peça. Enquanto isso, a outra moringa continua improvisando, até o momento em que surge o *oboé de bambu* improvisando na peça e, junto com ele, uma terceira moringa (min. 0:18). Essa nova moringa dá continuidade ao diálogo com a moringa que, desde o início da peça, já vinha improvisando. Nesse momento a instrumentação de *Lago* é composta por três moringas e um instrumento de sopro: uma primeira moringa sustentando a base rítmica do trigramma, duas moringas improvisando na forma de diálogo e o *oboé de bambu* que improvisa. Esse improviso coletivo segue sendo desenvolvido (até o min. 00:58), quando o *oboé de bambu* finaliza a sua performance.

É neste momento (min. 00:59) que surgem os *Tubos de PVC em J*, percutidos no tapete do estúdio. Esses tubos, logo que aparecem, se incorporam ao diálogo das moringas, fazendo com que a “conversa” fique ainda mais intensa. Logo em seguida, a *flauta de bambu* começa seu improviso (min. 01:03-2:08). A peça termina quando o improviso de flauta é finalizado, juntamente com os instrumentos da base, em um só ataque (min. 02:08). Esse mesmo ataque é realizado por um sino tibetano, que continua a tocar *solo*, estabelecendo uma ponte para a *Dança dos Hexagramas*.

4.8.3 - Conteúdo filosófico do *I Ching* expresso musicalmente em *Lago*

Na construção da peça *Lago*, Marco Antônio Guimarães buscou, assim como nas demais *Música dos Trigramas*, uma leitura rítmico-musical do trigrama homônimo. Além dessa conexão mais evidente, Marco Antônio buscou uma aproximação mais profunda com os atributos³⁶ do trigrama, através da instrumentação escolhida e também do caráter construído durante a criação improvisada da peça.

Essa conexão com os atributos dos trigramas também está presente nas demais peças da *Música dos Trigramas*, analisadas anteriormente. Porém, há uma diferença importante na maneira que essa conexão acontece em *Lago*, se comparada com as sete peças anteriores. Como tratado anteriormente, as demais músicas tiveram suas estruturas, formas, instrumentações, articulações e inúmeras outras características pré-determinadas pelo compositor, antes de adentrar no estúdio para realizar a gravação. Juntamente com as estruturas musicais foram idealizadas conexões com os principais atributos de cada trigrama.

Como esclarecido no início desta análise, a peça *Lago* é a única, entre as oito *Músicas dos Trigramas*, que foi desenvolvida por inteira dentro do estúdio. Dessa maneira, juntamente com todas as suas características e estruturas musicais, as referências provenientes dos atributos do trigrama *Lago* foram, pouco a pouco, surgindo dentro do estúdio, durante a gravação da música.

A instrumentação determinada para essa peça expressa de forma evidente, em sua sonoridade, o principal atributo de *Lago* que é a “alegria”. Outras conexões, com os demais atributos do trigrama, surgiram a partir da improvisação realizada pelos músicos e

³⁶ Atributos do trigrama *Lago*: O Lago, também conhecido como a Alegria: o contentamento. O animal simbólico: a ovelha. Parte do corpo: a boca. A família dos trigramas: filha mais moça. Ponto cardeal: oeste. Simbolismo adicional: a jovialidade, gera contentamento, outono, noite, conduz o ano à maturidade e ao contentamento, feiticeira, boca e língua (alegria; sorriso; abertura em cima [linha partida], estragar e partir-se, cair e entreabrir-se (os frutos), concubina, terra dura com alto teor de sal, fraca exteriormente e teimosa no seu interior (ovelha).

dirigida por Marco Antônio que, provavelmente, realizava sugestões almejando essa aproximação.

A sonoridade das moringas, dos *Tubos de PVC em J*, bem como o oboé e a flauta de bambu, e a maneira como eles foram tocados, de uma forma livre, repleta de ataques soltos e velozes, representa atributos como a “alegria”, a “jovialidade”, a “noite”, bem como a fragilidade da “filha mais moça”, do “estragar e partir-se, cair e entreabrir-se”, da “ovelha”, que é “fraca exteriormente e teimosa no seu interior”. Toda essa fragilidade e delicadeza é perceptível no som desses instrumentos, bem como no material do qual eles são construídos, que é o barro, o bambu e o PVC.

A sonoridade do *oboé de bambu* sugere o som anasalado do mugido de uma “ovelha”, representando, assim, o animal do trigrama *Lago*. Além disso, a técnica de performance desse instrumento exige do instrumentista uma embocadura especial, de relaxamento da boca, arredondamento da cavidade bucal e posicionamento da língua junto aos dentes inferiores. Essa embocadura pode ser conectada ao atributo “boca e língua”, que está ligado à abertura da linha superior do trigrama *Lago*.

Já a *flauta de bambu* está diretamente ligada à principal característica de *Lago*, que é a “alegria”. A sonoridade aguda, porém suave, proveniente do ar que incide em um tubo de bambu de pequeno porte, aliada à performance de Artur Andrés, determina um ambiente de alegria evidente na música. Essa performance “alegre” é característica nos solos desse flautista, que costuma buscar referências no canto dos pássaros, desenvolvendo melodias pontuais, ornamentadas, com bastante trinados, além da utilização de passagens melódicas velozes e, em determinados momentos, de *glissandos* entre as notas. Os demais atributos citados anteriormente, que estão conectados à sonoridade da base de moringas e tubos de PVC, também estão presentes na sonoridade da *flauta de bambu*.

A presença desses atributos, tratados acima, na música *Lago* pode ser observada como algo que se procedeu por coincidência, ou não, durante a criação de Marco Antônio, juntamente com os demais integrantes do Uakti, dentro do estúdio. Independente desse

questionamento, percebo que o atributo principal, a “Alegria”, foi aquilo que conduziu a criação dessa peça e, como todos os demais atributos estão conectados a ele, naturalmente eles passaram a fazer parte da sonoridade de *Lago*.

Marco Antônio trata, em entrevista, a respeito do sentimento de “alegria” transmitido pelo trigramma *Lago*:

o Lago é a alegria, eu acho muito interessante o Lago ser a alegria no *I Ching*, por que depois que eu soube que o Lago era a alegria, toda vez que eu via uma lagoa na estrada, assim, viajando, eu achava que mudava tudo. É ou não é?? De repente você vê um lago, do lado da estrada assim, com [...] um laguinho muda tudo, né? (risos) Da um clima de alegria qualquer, não sei.. (GUIMARÃES, 2013)

5 - CONCLUSÃO

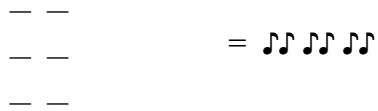
O Grupo Uakti, formado no ano de 1978 pelo compositor Marco Antônio Guimarães, juntamente com o flautista Artur Andrés e os percussionistas Décio de Sousa Ramos Filho e Paulo Sérgio Santos, desenvolveu nesses trinta e seis anos um trabalho inovador na área da música instrumental e na construção de novos instrumentos musicais acústicos, aplicados à performance musical. Com doze CDs editados mundialmente e dois DVDs, o Uakti se dedica também à educação musical, bem como à composição de trilhas de cinema e balé. Um dos mais importantes trabalhos musicais do grupo, o CD *I Ching*, composto originalmente como trilha para a coreografia de um balé, inteiramente baseado no milenar livro chinês, *I Ching*, o *Livro das mutações*, foco desta dissertação.

O *I Ching* ou *Livro das Mutações* é um texto clássico chinês dos mais antigos e apesar do fato de que centenas de anos separam a vida de cada um deles, quatro sábios chineses são considerados como autores do *I Ching*: respectivamente *Fu Hsi*; *Rei Wen*; seu filho, o Duque de *Chou*, e Confúcio. Os fundamentos do clássico chinês, *I Ching*, se baseiam nas oito diferentes possibilidades de combinações de dois símbolos que representam as duas polaridades da energia primordial: a energia *Yin*, representada por uma linha partida (– –), que constitui a polaridade negativa, receptiva ou feminina; e a energia *Yang*, representada por uma linha inteira (—), que constitui a polaridade positiva, afirmativa ou masculina. Essas duas forças opostas e complementares, quando combinadas na forma de trigramas, resultam em oito símbolos que, por sua vez, constituem os oito trigramas do *I Ching*: *Céu*, *Terra*, *Trovão*, *Água*, *Montanha*, *Vento*, *Fogo* e *Lago*.

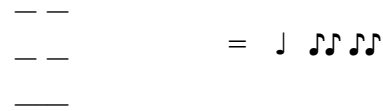
Ao idealizar o balé *I Ching*, Marco Antônio Guimarães utilizou cada trigrama como sequenciador rítmico, o que resultou em oito ritmos de 3/4, com divisões distintas.

—
—
— = ♩ ♩ ♩

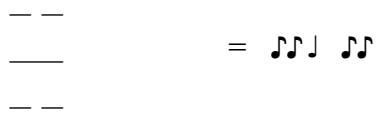
Chi'ien, o Criativo - Céu



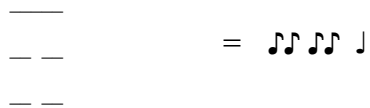
K'un, o Receptivo - *Terra*



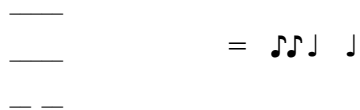
Chen, o Incitar - *Trovão*



K'an, o Abismal - *Água*



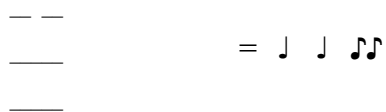
Ken, a Quietude - *Montanha*



Sun, a Suavidade - *Vento*



Li, o Aderir - *Fogo*



Tui, a Alegria - *Lago*

No que diz respeito a essa adaptação rítmica dos trigramas, Marco Antônio buscou através dela o primeiro contato musical com o conteúdo do *I Ching*. Em quase todas as

peças essa conexão foi feita pela base rítmica, em que os ritmos apresentados por instrumentos de percussão representam ideogramas contidos no livro chinês. Durante todo o processo de análise das questões que dizem respeito às técnicas e teorias musicais nas obras, foram feitas conexões com o conteúdo filosófico do *I Ching* afim de apresentar, da maneira mais fiel possível, o pensamento do compositor por completo. O último capítulo de cada análise ficou reservado para a observação detalhada da música de Marco Antônio Guimarães em relação às questões filosóficas mais profundas de cada trígama e, dessa maneira, pode-se constatar as representações musicais dos atributos e imagens contidos no *I Ching*. Muitas vezes a instrumentação escolhida para determinada peça apresenta uma sonoridade que gera a lembrança auditiva de determinada imagem, ou de alguns atributos presentes no trígama em questão. A maneira com que os instrumentos são tocados, bem como as características melódicas, harmônicas, rítmicas e da construção de cada peça (simétrica ou assimétrica), em alguns casos, também apresentam forte ligação com o conteúdo do trígama homônimo.

Entre a instrumentação e parâmetros utilizados – rítmicos, harmônicos, melódicos de articulação e forma musical, dos quais tratamos nas análises –, o timbre foi aquele que mais se evidenciou em importância no contexto da música do Uakti. Devido à diversidade de materiais utilizados na construção dos novos instrumentos musicais do grupo, a riqueza timbrística na música do Uakti se torna evidente. Apesar de ser um elemento analítico de difícil definição, é quase impossível considerá-lo como um parâmetro secundário quando se realiza uma análise mais acurada sobre a música do grupo. Na relação desenvolvida pelo compositor, da música com a filosofia contida no *I Ching*, esses timbres inovadores, gerados pelos novos instrumentos, foram fundamentais, uma vez que, com toda a riqueza espectral produzida por eles, cumpriram muito bem o papel de representar os atributos e imagens dos oito trigramas.

Esses foram os principais aspectos abordados nas oito análises das *Músicas dos Trigramas* e, dessa forma, esperamos ter conseguido alcançar o objetivo final desta dissertação, que foi o de aclarar o leitor sobre a maneira como essa obra foi composta. A partir da análise do conteúdo filosófico do *I Ching*, assim como dos diferentes atributos e

imagens de cada trígama, das combinações rítmicas das linhas inteiras e partidas, *Yang* e *Yin*, e de todos os recursos musicais aplicados na representação de cada ideograma, pode-se compreender grande parte das conexões existentes nos procedimentos composicionais escolhidos por Marco Antônio e aplicados em cada uma das oito peças, a partir do vasto instrumental disponível na oficina do Uakti.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 - Livros

- ANDRÉS, Maria Helena. *Os Caminhos da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000. p. 191.
- BLOFELD, John. *I Ching, o livro das transmutações*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1971. p.241.
- GUIMARÃES, Marco Antônio. *Instrumentos musicais brasileiros*. Editado por Ricardo Ohtake, São Paulo: Rhodia S.A., 1988. p.194.
- HOPKIN, Bart. *Glavikords, whirlies & pyrophones*. Roslyn, NY: Ellipsis Arts, 1996. 96p.
- HOPKIN, Bart. *Orbitones, spoon harps & bellowphones*. Roslyn, NY: Ellipsis Arts, 1998. p.96.
- LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador, FAZCULTURA/COPENE, 1999, p.358.
- NOGUEIRA, ILza Maria Costa. *Ernst Widmer, perfil estilístico*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997, p.198.
- RIBEIRO, Artur. *UAKTI: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004. p.245.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p.1048.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamento da Composição Musical*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1996. p.272.
- SMETAK, Walter. *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Walter Smetak, 2001. 224 p. il.
- WIDMER, Ernst. *Ernst Widmer, perfil estilístico*. Autoria de Ilza Nogueira, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997. p.198.
- WILHELM, Richard. *I Ching, o livro das mutações*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999. p.283.

6.2 – Jornais e periódicos

ANDRÉS, Artur. *O grupo UAKTI: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.23, 2011, p.170-184.

CERVO, Dimitri. *Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções necessárias*. São Paulo: Debates, n.9, agosto de 2007, p.35-50.

FERNANDES, Cleyton Vieira. *A variação timbrística na estrutura do discurso musical: considerações e aplicação em “Hika”, de Leo Brouwer*. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: (<http://www.ffich.usp.br/di/semiótica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 2, São Paulo, novembro de 2011, p.26-33. Aceso em 18/10/2014.

GIRON, Luis Antônio. Uakti faz primeira turnê pelo Brasil. *Fôlha de São Paulo*, São Paulo, 22/04/1994. Capa da Folha Ilustrada.

GUIMARÃES, Marco Antônio. Grupo Uakti compõe trilha para o novo balé do Corpo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/01/1992. Segundo Caderno.

REIS, Sérgio Rodrigo. *Caderno de Cultura*, O Estado de Minas, 07/11/2012.

ROEDERER, Juan. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp. 2002, p. 312.

WIDMER, Ernst. O Grupo de Compositores da Bahia e as Apresentações de Jovens Compositores. *Boletim do Grupo de Compositores da Bahia*, Salvador, 1969, n.3, p.4

6.3 – Sites e artigos da internet

SILVA, Edgard. Disponível em: <<http://www.tabla.mus.br/release.htm>> acesso em 30/08/2014.

FERREIRA, Inara. *The prepared piano of John Cage. A new level of hearing the sonatas and interludes*. Boca Raton: Florida University, May, 2010. p.67) Disponível em <file:///Users/arthurandres/Desktop/John%20Cage%20-%20Inara%20Ferreira%20Univ.%20Florida.pdf> > acesso em 04/09/2014. (tradução do autor).

<http://educacao.uol.com.br/biografias/john-cage.jhtm>

<http://www.pianoacademy.com.br/inara-ferreira.html>

<http://escola.britannica.com.br/article/481284/fogo>

6.4 – Entrevistas

GUIMARÃES, Marco Antônio. Entrevista de Marco Antônio Guimarães ao autor, 30 de julho de 2013.

RAMOS, Décio. Entrevista de Décio Ramos ao autor, 06 de agosto de 2013

RIBEIRO, Artur. Entrevista de Artur Andrés Ribeiro ao autor, 17 de julho de 2013

6.5 – CDs

UAKTI. *I Ching*. Nova Iorque: Point Music, 1994.

UAKTI. *Águas da Amazônia*. Nova Iorque: Point Music, 1999.

7. ANEXOS

Entrevista com Marco Antônio Guimarães

Como que surgiu a ideia de compor um balé centrado no livro I Ching?

Marco Antônio Guimarães:

“Isso tem muito tempo né, nem sei direito quando é que foi gravado isso, mas tem uns vinte e cinco anos no mínimo né. Nessa época eu tava interessado em encontrar leituras musicais onde normalmente não se enxerga isso né. Foi a época que eu pesquisei as figuras geométricas, a época que eu fiz a leitura musical da toalha de cerejas, você conhece? E um dia eu, vendo o I Ching, as linhas do I Ching assim, tava muito claro, assim, um código musical ali né? Nessa época eu era casado com a Inês, Inês Brando, pianista, sua mãe conheceu ela, e ela era estudiosa do I Ching sabe? Virou uma mestra mesmo nisso. Ai na época ela, sempre jogava e tal e, jogava pra mim, a gente jogava junto, falava sobre o livro e tal e, ela entendia muito mesmo viu, tudo né. Ai eu fui fazendo, quando eu contei essa ideia pra ela, ela fez essa pesquisa (Trigramas e seus respectivos atributos), pra encontrar isso, por que isso, naquela época sem internet (risos), sem google, vc tinha que ir atrás de livro mesmo e isso aqui tá espalhado em vários livros, né. No próprio I Ching mesmo aparece de vez em quando uma inferência.”

Então foi um trabalho árduo de pesquisa né Marco?

Marco :

“É, ela criou essa lista pra mim (lista dos trigramas e seus atributos), que.. da pra ser ainda mais completa mas isso já foi suficiente né. Por que eu queria ter uma referencia pra composição, porque a leitura rítmica tava aqui já pronta né. Linha inteira seria um tempo, linha partida seria meio tempo né. Semínimas e duas colcheias. Então eu comecei a... a compor pra cada trigrama, a ideia era fazer uma música para cada trigrama e depois uma música pro quadro dos hexagramas né. Então pra cada trigrama é um compasso ternário com a combinação desse código, é um código binário né..”

“Como é que surgiu a ideia de se utilizar os trigramas e hexagramas como acionadores rítmicos?”

Marco:

“Quando o... no caso do I Ching, uma estrutura tão lógica assim, tão musical, que.. já tava pronto né? No caso dos trigramas aqui, a ordem tá aqui de cima né.. no I Ching a linha é lida de baixo para cima né.. aqui é primeira, segunda, terceira, quarta.. (apontando o quadro dos hexagramas, os dois trigramas de cada hexagrama). Quando você vai... sorteando, usando varetas, ou moeda e tal, você tira a primeira linha

de baixo, que é a um, depois dois, três... [exemplificando no quadro de hexagramas]. Então aqui, pegando as três de cima, são os trigramas nas oito combinações possíveis, em grupos de três, de dois elementos... né? São oito.”

Os hexagramas são lidos na horizontal e fazem a mudança na ordem familiar né?

Marco:

“É, tem a ordem familiar né.. então aqui tem.. três linhas inteiras o “Céu” né, três linhas partidas a “Terra”, ai vai por ai a fora... e pela ordem familiar seria o pai e a mãe né, o filho mais velho, o filho do meio, filho mais novo, filha mais velha, filha do meio e filha mais nova. Aqui [no quadro de hexagramas, trigramas masculinos], o filho é a linha masculina aqui em baixo, ela passa pro meio e depois vai pra cima. Aqui [trigramas femininos] a linha feminina, partida, depois vai pro meio e depois vai pra cima. Então isso já estava tudo prontinho né? Ai eu escolhi essa sequencia [ordem familiar dos trigramas].. pros trigramas né.. tanto que no disco tá nessa ordem né.. começa com o “Céu”, depois a “Terra” né... e depois [dos demais trigramas] o quadro geral né?”

Então quando eu fui compor, essa parte rítmica já tava definida.. ai eu precisava de alguma referencia, assim, mais, livre, né? Uma licença poética né.. que esses atributos aqui [referentes aos trigramas] foram me guiando. Não dava pra fazer qualquer coisa porque, no caso d I Ching eu queria fazer... uma música representativa mesmo, de cada trigrama né, uma leitura musical do significado dele [trigrama/hexagrama], no livro.”

Como que surgiu a ideia de utilizar essas novas formas de notação musical? O objetivo era a buscar uma improvisação em conjunto, porem de uma forma mais organizada? Qual que era o objetivo de vocês?”

Marco:

“No caso das figuras geométricas, eu queria criar um sistema de notação pra improviso. Então as figuras geométricas determinam os compassos, que o músico vai tocar, mas não determinam o que ele vai fazer ali dentro né?”

Então assim, ele [músico] vê um quadrado ele improvisa dentro de um compasso de quatro tempos, se é um triângulo ele improvisa num compasso de três tempos.

No caso do I Ching já estava muito porque... no caso dos trigramas é um compasso ternário, né... com essas variações [linhas inteiras ou partidas], e no caso dos hexagramas é um compasso composto né.. seis por oito né? Por exemplo, dois tempos com divisão ternária. Então isso já estava definido, não caberia muita improvisação em cima. Essa leitura real das linhas eu já sabia que ia tá desde o início, por que a ideia central era essa, né? Agora, essa pergunta assim, como que você teve a ideia e tal.. isso... é uma das perguntas que eu ouço assim, a muitos anos.. é muito comum me perguntarem assim: como é que você tem ideia pra fazer tantos instrumentos? [risos] Hoje mesmo eu mostrei isso aqui [novo instrumento desenvolvido pelo Marco] pra Edla [produtora do Uakti].. eu

tinha feito ontem a noite.. ela não conhecia, eu mostrei pra ela.. ela perguntou assim: como é que você tem ideias.. você fica olhando assim, de repente a ideia aparece?

É interessante como as pessoas ficam curiosas com isso, é uma pergunta muito comum mesmo. Como é que você tem ideia.. por exemplo, você entra naquela sala, tá entupida de instrumentos né? A primeira coisa que você pergunta é: como é que você tem essas ideias... [risos].. interessante isso né?

As vezes eu fico pensando como é que eu arrumei... como é que eu tive tantas ideias e como é que eu arrumei tempo pra fazer isso.. esses instrumentos todos que tem ali na sala [da casa do Grupo Uakti], talvez tenha a metade do que eu fiz, até hoje né..”

Você fazia isso tudo [construções de instrumentos, invenções..] tocando na orquestra né? Fazendo outras coisas ao mesmo tempo.”

“Eu vazia os instrumentos sempre sozinho né? Nunca.. nunca criei instrumento nenhum com alguma pessoa né.. a criação sempre foi solitária, inclusive porque o meu processo de criação é assim..

Vou pegando material aqui, experimentando e tal, dai encaixa ele aqui, tem uma solução, então.. é um processo que.. não tem muito por que dividir né?

Então eu passei muitos anos fazendo instrumentos, fiz inclusive as cases.. pra todos os instrumentos duas vezes... [risos]. Pra todos! Tudo com ferramenta manual.. a primeira sede era com madeira mais grossa, na época de fartura de madeira né (risos), e depois começou a ficar muito pesado e eu refiz todas as caixas com um sistema mais leve... [nessa época] eu ainda compunha, fazia arranjo, tocava [risos].. no Uakti, na orquestra e viajava. Realmente eu não sei mesmo [como eu dava conta].

Mas essa pergunta, eu entendo assim.. mais ou menos o sentido dela.

Teve uma época que eu comecei a inventar umas respostas assim... e... falava que de noite eu tinha um.. [risos]... um sonho, aparecia um ET.. [risos].. me passavam informações, ai de manhã eu ia lá e fazia os instrumentos.. [risos]..

Mas assim, é um processo, eu entendo essa pergunta mais nesse sentido né.. como é que é o processo.. que é.. de criação né?

É... e eu tenho esse dom, essa facilidade, de repente de bater o olho aqui e já.. tá pronto.. quando eu vejo já tá pronto isso aqui, agora eu tenho que compor.. sabe.. a ideia veio inteira..”

[Caiu o quadro de hexagramas]

Júlia responsável pela filmagem: “caiu na hora que vc falou do ET, cê viu né.. [risos]..”

A respeito do quadro de hexagramas:

Quando a ideia criou forma assim, né, eu fiz um quadro desse tamanho aí, cheguei lá na Oficina, expliquei para o pessoal, colei na parede [risos], falei assim oh: a ideia é essa, a

leitura é assim, [linha] inteira é semínima, linha partida é colcheia... vamos estudar isso aí.

Ficaram estudando... o Décio chegou a um ponto de estudar isso aí, que ele toca esse quadro de cor inteirinho... porque ele tem uma lógica né, mas não é nada fácil você lembrar que o trígama de baixo vai mudar e em cima segue aquela sequência... depois muda o de baixo e o de cima segue [novamente] aquela [mesma] sequência. Então ele faz isso aí com muita velocidade assim né, sem erro nenhum né e de cor. Então, estudaram muito para esse caso aqui, que seria a Música dos Hexagramas. A do Trígama eu tinha que decidir como eu ia fazer. Então o melhor é eu falar sobre cada um. O que você acha?

Alexandre: Pode ser... eu cheguei a conversar um pouco com o meu pai e ele me falou que demandou uns dois anos, não foi isso?

Marco: Não me lembro

Alexandre: De 89 a 90. Alias, de 87 a 89...

Marco: Até gravar o disco, pode ter sido...

Alexandre: Então teve todo esse processo de experimentação. Você recolhia o material, desenvolvia e passava para eles.

Marco: É, porque a Música dos Trigramas eu tinha que compor mesmo, né? Assim, aquele ritmo está lá o tempo todo, só que a ideia, para cada uma, eu encontrei uma solução.

Alexandre: A gente pode fazer isso que você sugeriu, de falar sobre cada um. Aí, tenho já algumas perguntas que eu acharia interessante colocar aqui, para você poder tentar incluir, se você achar que deve.

- **Como foi o processo de composição de cada um dos nove movimentos? Aí, tem outras perguntas que fazem parte:**
- **Como foi definida a forma de cada uma das peças? O Fausto acrescentou aqui, “esteve atendo à necessidade de contraste, entre os movimentos?”**
- **E quanto à instrumentação, como você estabeleceu a relação entre o conteúdo filosófico do Livro e o instrumental disponível na Oficina do Uakti? Sobre o processo de composição pode falar sobre o processo e o tempo gasto, na concepção, na instrumentação, na gravação.**

Marco: Quando eu comecei a compor para cada trígama a referencia que eu tive foi esse mapa com os atributos. Então, por exemplo, eu comecei a compor o “Céu”, que seria as três linhas inteiras. Então, seria um compasso ternário com três semínimas. Eu já sabia que o resultado final seria este... E o Céu, vou ler aqui alguns [dos atributos] que tem aqui: quanto à representação que tem dele no *I Ching*: o Pai, o Luminoso, Alto, Firme, Forte. O animal de referencia é o Cavalo,. Porque para cada trígama tem um animal, uma pedra preciosa, uma cor, um alimento. Sabe, isso é muito interessante... minha referência foi basicamente essa. Aqui, “a roupa de cima”... que coisa interessante isso

aqui (risos)... a Palavra. A pedra é Jade. Metal, a cor é Vermelho escuro. Tem a ver com o Fruto das Árvores. O Tempo. E tem também os pontos cardeais: no caso é o Noroeste. Tem todo um sentido [que vem] de dentro do *I Ching*, do texto do *I Ching*, da interpretação e tal...

Dizem que uma parte de [do livro].. Confúcio teria escrito uma parte.

Céu

E o Céu, ele é a representação do Princípio Criador. Então, é antes da Criação, é antes da Matéria. Então, a ideia que eu tive foi o seguinte, eu pensei na série harmônica. A série harmônica é o Princípio Gerador de toda a música. Na série harmônica você encontra as tonalidades, a harmonia, né, forma os acordes. Nos primeiros harmônicos você tem um acorde maior com sétima! É um mistério isso... Quando aparece o primeiro sustenido da tonalidade, quando aparece o primeiro bemol... Está tudo aí dentro, harmonia, tonalidade... Então, a ideia que eu tive foi de usar a série harmônica, como referencia, que seria a origem da própria música que eu estava fazendo. Então eu utilizei um aparelho que tinha feito na época, posso te mostrar depois ele ali...

Alexandre: O “Trio”, não é?

Marco: Aquele que é feito com um toca-discos. Um toca-discos que eu prendi um braço no prato, e uma palheta ou uma bolinha qualquer que ele fica girando, eu ponho instrumento de cordas perto dele, quando ele passa ali ele toca o instrumento de corda.

Então, além de eu poder representar isso musicalmente e ter escolhido a série harmônica por ser a origem de tudo, antes da própria música, antes da Matéria, por ser o Princípio Criador. Eu acabei usando um aparelho tocando, quer dizer, nem teria interferência minha ali na hora de tocar.

Alexandre: [Isso] sustentaria a base do trigramas.

Marco: Então, eu montei lá no estúdio o aparelho, coloquei três instrumentos de cordas, num triângulo equilátero bem medido e gravei da seguinte forma: deixei ele girando, cada instrumento tinha um microfone. Aí eu movi... o instrumento estava bem perto da palheta e da corda. Aí, eu movia alguns milímetros assim e já começou a tocar o primeiro. Ao ouvir, você vai ouvir uma nota no início, que é a nota fundamental da série harmônica, que é um Mi. Aí ele fica, você ouve só esta nota. De repente eu empurrei o outro [instrumento], que estava no outro vértice do triângulo, então, de repente, você está ouvindo o primeiro e o segundo tempo do compasso ternário. E é a oitava, que é o primeiro harmônico. Então é o Mi e o Mi oitava a cima. Fica um tempo você ouvindo assim, [Marco solfeja as duas primeiras semínimas do compasso ternário] e a pausa. De repente entra o terceiro tempo que é a quinta, o segundo harmônico, que é a segunda fundamental. Então tem o Mi, que é o Peixe que toca, depois tem um outro Mi e depois vem um Si. Aí completou o Trigramas Céu, entendeu? É um ternário, é o início da série

harmônica começando, porque eu queria só sugerir o início dele, porque daí para frente ela vai embora... Ela vai gerar toda a música, a harmonia...

Alexandre: Eu não tinha percebido isso...

Marco: Eu precisava da oitava e da quinta. E aí eu comecei a brincar em cima disso. Deixei gravando lá...

Alexandre: Os instrumentos que vão surgindo tem a ver com a série harmônica?

Marco: Tem a ver pelo seguinte. Quando eu empurrei o terceiro [instrumento], e era um triângulo bem medido e tal, aí ficou exato mesmo, os três tempos. Então eu gravei isso um tempo, deixei gravando isso, depois que os três estavam tocando. Aí comecei a criar coisa em cima, mas era para ser pouca coisa, porque eu não queria que no trigramma Céu já tivesse sentido melódico, harmônico. O ritmo já é bem básico, né?

Alexandre: E no caso do Céu, por exemplo, a presença da “Mercedes”, que é uma coisa metálica, tem a ver com o Metal [atributo do trigramma Céu]?

Marco: Tem a ver, no caso aqui até tem porque ela é toda de metal (risos). Mas eu usei ela mais por causa dos harmônicos. Porque eu toquei ela com arco, bem perto do apoio da corda, do cavalete lá em cima. Com o arco você sabe como é não? Quanto mais perto do cavalete [você toca], mais harmônico aparece. No violoncelo, você tocando bem perto do cavalete, fica aquele som metálico, estridente, com muitos harmônicos. Aí você vai subindo o arco, aquilo vai filtrando, indo para a fundamental, né? Então eu toquei a “Mercedes”, [Marco reforça o “é” da segunda sílaba, o que dá um caráter nordestino ao nome do instrumento, fazendo assim, uma referência à sua origem], porque ela veio lá do Nordeste. Ela é feita com uma calota de caminhão, uma corda de aço que é tirada do pneu também, que fica dentro do pneu, então eu batizei ela de “Mercedes”... (risos)

Alexandre: Ah, meu pai me falou, veio de moto desde o Ceará...

Marco: Então eu toquei o tempo todo com o arco, lá perto do cavalete, então você ouve só os harmônicos... [exemplifica com ruídos na voz], aquele monte de harmônicos mas sem definir a coisa da série harmônica, a série harmônica dela, da “Mercedes”. Aí não me importava muito se era o Mi ou o Si, porque [isso] já estava definido lá. E tem o “Trompetim”, que é de PVC, que é um Si. Então tem sempre aquela base do Mi pedal, e o “Trompetim” toca, de vez em quando, o Si, que é a quinta. [Marco demonstra, com a voz, a intervenção do “Trompetim” em crescendo]. Então fica só a base com o Mi, Mi oitava a cima e o Si, formando as três linhas inteiras e o início da série harmônica. A “Mercedes” fazendo harmônicos, sem definir muito... porque fica mais abstrato ainda, pois eu queria que ficasse assim mesmo, sem definir melodia...

Alexandre: É, e esse lance do “Trompetim” e do “Taquará” que responde, né? Sempre uma coisa de tensão e relaxamento... foi, pelo menos, a impressão que eu tive.

Marco: Tem um tubo de PVC grave, afinado em Mi, [exemplifica] e o “Trompetim” [exemplifica].

Alexandre: É, super afirmativo, essa aparição do “Trompetim”...

Marco: É, essa música foi usada num monte de filmes, (risos), toda hora chega alguém pedindo licença para usar, pecas de teatro. Parece que ela serve para algumas coisas menos indefinidas assim. Então, essa música era só isso, porque era pra ser só isso.

Terra:

Aí, logo depois viria a Terra, né? Que são as três linhas partidas. E a Terra, já é a Criação, já é a Matéria, o próprio nome já fala. O Céu que é a representação, em inglês, no *I Ching* usa [a palavra] *Heaven*, que significa Paraíso, ao invés de *Sky*. Então vem [primeiro] uma coisa mais abstrata assim e, depois, terra mesmo. Agora já é a matéria mesmo. Então, você pensando na Teoria do Bigbang, e tal, foi quando começou a criar os átomos pesados, né? O Hidrogênio transforma em Hélio e depois vai ficando cada vez mais pesado e sólido. Um dia desses eu li sobre uma descoberta que o [metal] ouro deve ter sido criado com o choque de duas estrelas de nêutron. Chegaram à conclusão que o ouro não foi criado com a explosão de Super Novas, como foi [a criação] de todos os outros metais mais pesados... todo o ferro que tem aqui na Terra veio de Super Novas, de estrelas que explodiram... mas o ouro não, é interessante né? O ouro foi sempre considerado uma coisa mágica, assim, valiosa, rara. Ele não enferruja. Desde os egípcios antigos, o ouro era privilegio dos faraós. Legal essa [ideia] de que o ouro tenha sido criado de uma maneira diferente.

Então, quando surgiu, na composição do segundo trígama, da Terra, da matéria mesmo... vou ler alguns [atributos] aqui: então o Céu era o Pai e a Terra era a Mãe... tem obscuro, inferior, é tudo no sentido esotérico, né? Não é [que seja com o sentido] machista... (risos). Obscuro, inferior, baixo, maleável, repouso, a colheita, o trabalho. O animal é a vaca. A parte do corpo é o ventre, porque tem partes do corpo também., para cada trígama. O objeto é o caldeirão, olha só, a carroça, fertilidade, o negro, o espaço e o [ponto cardeal] sudoeste. Sabe-se lá porque, é o sudoeste. Então, na ideia da matéria, eu tive a seguinte ideia: são três linhas partidas num total de seis colcheias. Então, o numero seis na mesma hora me lembrou o cristal, pois o cristal tem seis faces. O cristal é o símbolo da matéria. E é muito especial, o cristal é espetacular, né? Ele tem sempre seis lados, aquela perfeição... dentro da natureza é muito raro assim... é só o cristal mesmo. Todas as outras pedras você encontra na forma bruta né? Tem que ser lapidadas. Ele já está lapidado no início. E é muito sólido, tem princípios mágicos de refração da luz, no esoterismo se usa o cristal o tempo todo, para botar na testa, para meditar debaixo do cristal, para fazer pêndulo... O cristal teve sempre essa importância e essa fascinação na humanidade. A ametista, a ametista é uma coisa espetacular, né? A ametista são cristais roxos dentro de uma forma aproximadamente esférica. Por fora é aquela pedra assim, mais ou menos redonda, meio feia, né? Um esverdeado, meio manchado assim... quando você quebra ela no meio, é aquela coisa maravilhosa... um negocio de centenas de cristais roxos, todos eles com seis lados... Eu imaginava assim, quem quebrou a primeira pedra

de ametista... Alguma vez na História, alguém fez isso, né? Então, pela primeira vez na história do mundo, a luz do sol, entrou dentro de uma ametista... e os cristais brilharam... porque eles ficam fechados na escuridão! Alguém quebrou aquilo, sem querer e, de repente, a pessoa “caiu pra trás”... aquele monte de cristais roxos assim...

Então, o numero seis foi o [parâmetro] principal. Não tem outra referencia melhor. Então, para isso, eu queria o oposto do outro trigrama (anterior), Céu, eu queria o oposto mesmo! Uma precisão rítmica, e uma estrutura... a estrutura do cristal, ele tem seis lados. Isso porque a estrutura atômica dele é muito especial. A disposição dos átomos faz com que ele tenha, sempre, seis lados. Então, a estrutura atômica dele é tão perfeita que... ele tem uma simetria tão fascinante que... os cristais de neve também tem seis pontas... que é uma simetria também maravilhosa... lembra o caleidoscópio. Não tem nenhum igual ao outro. Estou falando muita loucura, né? (risos) Não tem nenhum cristal de neve igual ao outro! Caindo no mundo aí, aos trolhões! Nunca tem um igual ao outro! E todos tem seis pontas!

Alexandre: É doido mesmo...

Marco: Então, a estrutura atômica tem uma harmonia e uma simetria assim que é maravilhosa, né? Então, eu queria que tivesse isso. Esse ritmo esta nos Pans, na percussão o tempo todo... [canta o pulso das notas graves... um, dois, três, quatro, cinco, seis...]. Aí eu fiquei trabalhando sobre esse ritmo e me lembrei de um tema do Vivaldi que é ternário, e que tem essa perfeição que eu queria. Porque ele é uma sequência harmônica e melódica que é uma sequência melódica que vai gerando a harmonia, que vai sempre resolvendo numa quinta a baixo, e que é um tema muito bonito, um dos temas mais interessantes que eu conheço. No original, não sei se você já ouviu no original, é um concerto grosso, escrito para cordas e muito inovador para aquela época. Vivaldi é um cara admirável. “As Quatro Estações”, para a época que ele fez, antes de Bach!

Alexandre: É impressionante!

Marco: “As Quatro Estações” é um negócio de “cair pra trás”... Bach “caiu pra trás” quando ouviu Vivaldi! E ele pegou temas [de Vivaldi]... esse tema que eu peguei, Bach trabalhou esse tema. Fez uma variação assim para órgão, e tal. Bach era fascinado com Vivaldi. Um cara que influenciou totalmente e fascinou Johann Sebastian Bach tem que estar lá... lá no alto né?

Alexandre: Eu não conheço o original disso, é...qual que foi a citação que você...

Marco: É espetacular, ele é assim olha: uma orquestra de cordas né... Ele começa de cara com um violoncelo solista pô... já é né... a gente tá acostumado com violino solista, é um violoncelo solista, a orquestra fazendo essa pulsação ai, do seis... a orquestra fazendo [Marco canta o pulso da orquestra: ban, ban, ban, ban...] e um cello solista [Marco canta mais uma vez: baragadan, baragadan, daaragadin...], e sempre acontece como uma pergunta e resposta, sempre modulando né, em quintas...

Então essa estrutura da melodia é muito perfeita sabe... como se fosse a estrutura interna do cristal.

Alexandre: mas eles [as quintas descendentes] seguem direto [na música], igual acontece no chorus de improviso, ou tem aquela terminação....

Marco: Tem aquela terminação, mas, na época que eu compus, que eu resolvi usar o tema de Vivaldi, eu fiz de memória.

Alexandre: Ah tá...

Marco: é um tema que eu gostava muito e quando eu descobri isso... acho que eu ouvi a primeira vez quando eu era adolescente, assim, eu fiquei muito fascinado com isso... quando... eu estava pensando em estudar música e tal.

Então eu tinha a lembrança dele... então eu fiz muito próximo, mas como a intenção não era fazer exato... inclusive é um tema de Vivaldi mesmo, quase que inteiro, o finalzinho é que eu... como eu não lembrava exatamente eu criei, mas é muito parecido com aquilo..

Ele faz aquela terminação, uma codazinha e a orquestra segue né.

Assim, genial isso né, de cara você já mandar um violoncelo solista assim, todo em [Marco canta mais uma vez: bragadan, baragadan...].

Espetacular... e essa estrutura interna, se você analisar ela, vai ver que ela tem uma simetria... ela vai repetindo assim, nos graus diatônicos, que representa perfeitamente, para mim, a estrutura interna do cristal, que eu estava querendo sabe... então o tema de Vivaldi tá aí por causa disso.

Alexandre: é a base desse trigrama, dessa peça né..

Marco: e ele é um contraste muito grande com o anterior né [Trigrama “Céu”].

Alexandre: é, verdade... e os outros atributos tem algo a ver tbm?

Marco: nesse caso... algumas vezes eu pegava uma coisa ou outra assim.. eu pegava como referencia, mas não era pra ser ao pé da letra né, nem daria... mas no caso da “Terra” e do “Céu”, o “Céu” é o principio criador né, antes da matéria. Então assim... antes do Big Bang (risos), a terra é a matéria e eu escolhi o cristal, entendeu? Então isso aí foi o principal viu. A partir daí eu precisei mais do mapa aqui (Mapa dos trigramas, com seus respectivos atributos e imagens).

Alexandre: A “Terra”, tem um momento só que para o baixo né? [Alexandre canta: tin, dará, dará , dará dado...], acho que os dois últimos compassos né?

Marco: é... ai...

Alexandre: é porque não precisa ser perfeito né...

Marco: no início [da música], o tema praticamente todo tem as seis colcheias né. Já começa com as seis colcheias né. O “Céu” é bem abstrato né, não tem definição... tem a definição só do [Marco estala os dedos marcando as três semínimas da base da música Céu], do um dois, três, que são as três linhas inteiras, né, que tinha que ter, mas em cima, de repente começa [ban, ban, ban, ban..], e por acaso o tema é ternário também, então encaixava tudo.. mas a partir daí, o finalzinho ali foi mais uma solução musical qualquer lá...

Trovão:

Marco: Bom, o “Trovão”, o ritmo dele é linha inteira né... linha inteira, partida e partida, então é [tum, taca taca, tum, taca taca...], que... de cara eu já pensei em percussão porque ele é bom para percussão né?

[bum, taca taca, tum, taca taca..]. Então esse “post” no tambor tá aí do início ao fim né... aí eu brinco com as divisões rítmicas em cima, que aí é uma brincadeira rítmica mesmo. E o de tambor né, como uma coisa que, de alguma maneira, tem alguma proximidade com o trovão né? Se você pensar em um grande bumbo né (risos)... não tem nenhum instrumento mais trovão do que aquele bumbo daqueles de sinfônica né... [purroawrrrrrr] - (risos).

Alexandre: e essas improvisações você soltava o Paulinho e o Décio mesmo ou...

Marco: eu... eu escrevi um início [Tema], depois eles começam a improvisar. Tem umas partes interessantes (a respeito do tema escrito), quando a gente começa a brincar com o três dentro do três. Aí já... Philip Glass né.. (risos).

Porque eu faço assim, eu ponho uma quátera de três em dois tempos, depois ela começa no terceiro e no primeiro, então fica assim: [um, dois, três, um, dois, três, um, dois, três, um...], a base é [tum, taca taca, tum, taca taca...].

Eu criei umas células em cima disso mas a base é [bum, baca baca...],

Que no estúdio assim, gravamos a base direto também, depois foi montando né? Por falar em Philip Glass, o... tem uma coisa interessante, se você quiser...

Alexandre: é uma das perguntas aqui, já estava separada... (risos)

Marco: A Regina falou que você teve um encontro com ele, conversaram sobre composição..

Alexandre: é, a gente se encontrou lá no México... foi bacana.

Marco: Legal em cara... então nos dois somos... (risos).. nós dois tivemos esse privilégio...

Alexandre: é... baita privilégio!

Marco: logo que eu acabei de gravar o I Ching eu fui no Rio, fui lá no apartamento que ele alugava (Philip Glass)... todo inverno de NY ele vinha passar no Rio. Então ele alugava um apartamentinho, com um piano... eu fui lá mostrar pra ele.

Alexandre: Mostrar o I Ching né...

Marco é.. ai cheguei lá e... ele tinha um walkman né.. na época, que era espetacular a qualidade de som né... do que o toca fita né?

Alexandre: ai você foi mostrar a máster do I Ching?

Marco: Ai eu levei a fita [pro Philip Glass] e levei um MAPA [CD anterior do grupo] né... sigano e tal... ai, ele tinha um walkman com dois fones, então nós sentamos no sofá lá e eu botei um fone, ele outro e tal... ele fica só com o quadro na mão assim e de vez em quando eu mostrava pra ele o ritmo assim e tal e ele “noh..”, ai ficamos lá e ouvimos o disco inteirinho, até o fim, ouvimos o disco inteiro, como está aqui né.. Ele ficou impressionadíssimo com a ideia da leitura. Falou assim: “noh, ninguém nunca teve essa ideia antes. A única coisa que eu conheço que foi trabalhado com o I Ching foi o John Cage, ele compôs jogando o I Ching, uma outra ideia..”

Alexandre: A partir de um momento da vida ele [John Cage] começou a compor só desse jeito né?

Marco: é....

E ele [Philip] lá no piano estava com uma partitura que ele estava compondo, ai uma hora a gente foi lá e ele começou a me mostrar o que ele estava fazendo... eu nem lembro o que que era.. mas ele mostrou as ideias e tal, escrito a mão né?
Foi uma experiência muito legal.

Alexandre: Então, uma das perguntas era essa: **Fale um pouco a respeito de quando você mostrou a máster.. .eu vi você contando aquele dia [no camarim do show de gravação do DVD Uakti Beatles, em junho de 2013], não peguei a história completa, de quando você mostrou o CD I Ching para o compositor norte americano Philip Glass.**

E a pergunta seguinte da para emendar nisso. **Você poderia falar um pouco a respeito do minimalismo no seu estilo e como ele se relaciona com o CD I Ching? É uma coisa que te influenciou muito né, tanto o Steve Reich quanto o Philip Glass né?**

Marco: Muito, é, desde que eu conheci né....

Alias eu ouvi, a primeira composição, assim, claramente minimalista né, que eu ouvi, foi em um festival...em um Encontro Latino Americano de Música Contemporânea... que...

não sei se ainda existe, e todo ano era em um país diferente. Certa vez aconteceu... acho que em São João Del Rei e eu fui convidado para ir então eu passei vários dias lá. Como foi um festival, na verdade um encontro de compositores e concertos e tal, de música contemporânea latino americana... e um pianista argentino tocou uma peça dele... bem Steve reich, eu nunca tinha ouvido... alias o Steve estava começando ainda... assim, as primeiras peças dele para marimba e coisa assim ele... ele devia estar compondo nessa mesma época... eu não conhecia ainda, nem ele nem o Philip. Eu fiquei muito encantado sabe, com aquilo que eu ouvi ali. Impressionante como o cara conseguiu um efeito tão interessante, com tão pouca coisa, isso me fascinou de cara assim e... sempre foi uma referencia para mim, entendeu? Tanto como inventor de instrumento, como compositor, como tudo na vida.

Alexandre: E o Philip quando que você conheceu?

Marco: O Philip eu vi pela primeira vez, bem depois disso.. a primeira coisa dele que eu ouvi foi aquela gravação dele com o Ravi Shankar...

Alexandre; Incrível aquele CD né!

Marco: foi a primeira, foi a Dani Renó que me... botou pra tocar acho que uma fita..

Alexandre: e no I Ching é bem evidente né, a presença do minimalismo?

Marco: na minha música toda né?

No I Ching já tem isso lá dentro né, porque você quer mais minimalismo do que isso né? (risos)

Você tem dois elementos, só trabalho com semínimas ou colcheias, só...

Um código binário muito rico.

Só combinação disso, você combina isso em grupos de três você consegue oito. Se você combina em grupos de seis você consegue sessenta e quatro. Então esse minimalismo ali (no I Ching) é total né. E o que eu coloquei em cima foi...

Agora aquilo que eu estava falando do Philip Glass ali... aquela brincadeira que, de cara assim, que eu percebi na música dele que... a brincadeira de combinar dois contra três né.. de misturar compasso composto com.. um seis por oito com um três por quatro né.. o tempo todo. Uma vez, conversando com ele sobre composição, isso foi lá em Munique... nós tocamos juntos lá em um show, em um concerto e eu tive uma conversa muito interessante com ele lá na coxia [ao lado do palco], sobre composição. Foi espetacular... ai ficamos conversando e tal..

Ai começamos a conversar sobre processo de criação de composição, e ele falou assim: “eu sempre começo a compor pelo ritmo”. Eu falei “pô, que dica legal!” (risos)... é por isso que a música dele é assim, ele falou que sempre parte do ritmo, então tem aquela

coisa do três contra dois, aquele negócio todo que ele faz é a base e depois que ele começa a trabalhar em cima disso né!

Alexandre: em relação à forma das músicas, elas são quase todas circulares né?

A “Terra”, por exemplo, é bem circular e termina em fade out né..

Marco: Bom, como eu decidi que o ritmo original de cada trigramma ia estar presente, então isso necessariamente estaria gravado ali direto né...e...sempre repetido.. é um compasso ternário repetido o tempo todo né...o minimalismo também está aí totalmente né. Além disso não tem variação nenhuma, quer dizer: [tan, taca taca..], o tempo todo.. então é como um círculo mesmo né.

Do mesmo jeito que o “Céu” foi tocado com um instrumento que gira...

Depois eu posso falar como que a gente gravou isso, porque a gente gravou um gravador analógico e a mixagem foi uma coisa quase impossível de fazer assim.. o Dirceu, ele é muito bom nesse negócio, cortando fita. Então uma coisa, por exemplo, que era usada já a mais tempo, na música eletro acústica e tal, que era uma fita bem fina. Gravava-se uma fita, colava-se uma ponta na outra e deixava girando no computador. Essa era a possibilidade que nós tínhamos de fazer loop né... não tinha computador né.. Então isso aí, por exemplo, poderia ser isso, entendeu, um loop de fita, colado..

Nos hexagramas, quando nós gravamos, era uma máquina de oito canais, fita de uma polegada né.. oito canais..

Eu usei muitos instrumentos diferentes, porque cada vez que voltava o quadro de novo, mudava os instrumentos todos né.. uma vez só percussão, só cordas, só sopros, sei lá o que...e em oito canais você imagina a trabalhadeira que dava né. Então, quando a gente gravava um quadro, a gente tocava a primeira nota de novo, entendeu? Quando chegava aqui no último hexagrama a gente tocava mais um: [Pá], já pensando na emenda depois. Esse “pá” era o corte, era a referencia pro Dirceu já cortar a fita, já mixada, porque não pode cortar a fita de um né.. então já mixada para a fita de um quarto, aí você põem ali, passando pelo cabeçote, faz assim ó: “onnweonnweonnn”...(risos), até você achar o instante certinho ali do ataque.. aí ele (técnico) faz uma marca na fita, aperta um botõzinho pra fazer isso, corta ali em cima, pega o outro, que vai vir, que a gente gravou e já está mixado.....então assim, cada quadro desse (na dança dos hexagramas) é colado de fita, mixado e colado...toda a fita já mixada em estéreo, não tinha masterização nenhuma né.. aquilo já ia direto para o corte.

Alexandre: fale um pouco a respeito dos elementos musicais pré-determinados, em relação à forma, à instrumentação, tonalidade, temas, sequências, harmônicos, citações fale um pouco a respeito dos elementos indeterminados, que surgiram durante o processo de gravação. Escutando da para perceber que você chegou com muitas ideias prontas, mas que várias coisas foram concebidas dentro do estúdio né?

Marco: Muita coisa foi feita no estúdio, outras eu já levava a partitura pronta.

O “Trovão é isso aí, mais simples né... tem a lista aqui, depois se você se interessar...

Alexandre: “Céu”, “Trovão”, teve muita coisa composta dentro de estúdio?

Marco: O “Céu” era simplesmente aquilo né...

Alexandre: improvisado dentro de estúdio, com suas indicações?

Marco: O “Céu” tem a base tocada pelo toca discos né, que é absolutamente exata, porque foi feita mecanicamente né. Eu tinha decidido que qualquer nota que eu fosse colocar seria da série Harmônica, os primeiros harmônicos, então era “Mi” “Si” mesmo, e o efeito da “Mercédes”, por exemplo, eu nem tinha ouvido ainda, junto..

Alexandre: mas o momento da entrada do “Trompetin” por exemplo..

Marco: ai é mais ou menos intuitivo mesmo, ai é mais espalhando mesmo..

Alexandre: diferente do “Terra”, que já tinha tudo mais definido né..
A forma definida, depois de quatro repetições do tema o improvisado de flauta...

Marco: O “Terra” tinha o tema todo escrito né, tudo, nota por nota..
O “Trovão” tem aquela base do tambor e aquelas brincadeiras rítmicas que eu escrevi em cima e depois improvisos em cima da base né..

O Trovão é o filho mais velho, depois vem o filho do meio que é a água, e a “Água”.. o ritmo seria “tá, tá, tum, tá tá..”, que é muito difícil de você ouvir o primeiro tempo aqui, porque o segundo tempo com a semínima, ele puxa muito para o um. Então assim, eu tentei resolver isso no estúdio de qualquer jeito, colocava mais apoio...se você observar tem um tambor bem na cabeça, para dar o apoio, mas o ouvido vai puxando para a semínima. Bem, aqui eu já usei uma referencia. Fiquei pensando o que eu ia usar na “Água”, então eu fui vendo essa lista aqui (dos atributos da “Água”),tem aqui” perigo, abismal.. a Água no caso do I Ching é a Água profunda, perigo, abismal, nuvem, chuva, umidade, desfiladeiro, meia noite, concentração, o animal é o porco, a parte do corpo é o ouvido, emboscadas.. tem a ver com emboscadas né. Ai vem o arco e a roda.. o arco deve ser de flecha mesmo e a roda deve ser do carro de boi, da carruagem.. mas quando eu vi o arco e a roda eu pensei a Torre né (um dos principais e mais incríveis instrumentos desenvolvidos pelo Marco), não tem outra, assim, quando eu vi o arco e a roda eu falei, eu vou usar a Torre! E a Torre é misteriosa né, ela tem tudo isso aqui, viu!

Alexandre: e da esse efeito de água né, bem aquático...

Marco: tem tudo a ver com esse atributo né..
Então vem o arco, a roda, homens melancólicos que sofrem do coração..(risos), sangue, vermelho, lua, ladrões e norte. Ai, quando eu li o arco e a roda falei, vai ser a Torre! E essa gravação foi muito legal, essa eu já pensei tudo antes, mas eu tinha que vir para o estúdio, para fazer né..
Eu afinei a Torre em uma nota só, com oitavas né, a mesma nota só que a corda mais grossa, mais fina, que gerava a oitava. Gravei em um canal, ela girando, tocada com arco.

Depois eu mudei a afinação, uma escala, gravei em outro canal. Então, em cada canal da mesa, alguns né.. acho que não usei tantos canais assim mas...eu criei uma escala, que cada canal era uma Torre, girando e tocando uma nota sabe? Espetacular! Então isso ai foi um sampler analógico que eu criei né..(risos). Ai eu gravei a Torre com a harmonia, fazendo aquele início né, criei uma harmonia mais simples, que coubesse aquela melodia e fui criando a melodia na hora da mixagem. Eu fui compondo na mesa, então na hora da mixagem eu abria essa nota aqui, depois a outra...o efeito é espetacular.. pra fazer aquilo ao vivo você precisaria de várias torres tocando, com um monte de gente...esse sampler analógico foi uma das coisas mais interessantes que eu já fiz!

Marco: você puxa assim tem uma torre tocando uma nota só [ueueueueueueue...], espetacular!!!

Alexandre: Ainda sobre a música água, muita coisa foi desenvolvida dentro do estúdio, não é verdade?

Marco: esse sampler na mesa tinha que ser feito no estúdio né..

Eu criei uma percussão, acho que é um tubo de PVC tocado com a mão pra ter o ritmo, porque a torre não ia definir isso né. Eu queria usar a torre, mas ela cria uma massa de som né, indefinido. Ela tem onze cordas, quer dizer, se fosse doze ainda caberia divisão...é a soma, a massa de som...mas eu criei o ritmo. tá lá...acho que é um tubo de PVC tocado com a mão, fazendo esse [plumblubla blabla plumblumbbla blabla]... ai começa [ueueueueueueueue]. A melodia eu fui criando na mixagem entendeu... já mixando, já passando da máquina de oito (canais) pro estério. Ai não tem como mexer mais né?

Montanha

A montanha eu peguei o ritmo né, que é [pungan pungan ban, pungan pungan ban..] e fiquei experimentando então assim ai vi que soava legal na Marimba D'angelin, harmonicamente...ai, decidi uma coisa nova, que até aqui não tinha acontecido, eu falei, vou compor uma melodia em cima disso. Então a D'angelim faz a harmonia, nesse ritmo né, com três ou quatro baquetas [pungan pungan ban...], o tempo todo, e compus a melodia em cima, que o Artur faz na flauta com membrana.

Alexandre: A melodia dessa música descreve a silhueta de uma montanha né?

Marco: é...(risos)...se você quiser desenhar ela pra incluir lá no... (risos).

Sabe como é legal você fazer? Eu fazia isso na Bahia lá... as aulas de música, no tempo que eu estudei na Bahia, eram muito interessantes né. O Widman é o músico mais criativo que eu conheci assim...de perto e mais competente. O cara era um gênio, o músico mais completo que eu já conheci. Ele era um grande compositor, um excelente pianista, um grande regente, um grande professor, sabe, um cara espetacular né! Todos os caras que eu tinha aula lá (na escola da Bahia) eram alunos dele: Jamari Oliveira,

Lindenberg, Fernando Cergueira, aquela turma toda eram alunos dele. Eu tinha umas aulas muito interessantes com o Jamari, sabe quem é ele?

Alexandre: não.

Marco: O Jamari Oliveira, depois que eu sai da Bahia, ele foi pros Estados Unidos, ficou um tempo longo lá.. ele era professor já, na época que eu estava lá (na Bahia), bem jovem mas já tinha acabado de formar. Ele foi o primeiro a trabalhar com computação, com música e computador, porque ele foi pros Estados Unidos e lá tinha coisa que não tinha chegado aqui. Então aqueles primeiros programas... ele pegou os primeiros né.. Quando eu encontrei ele mais tarde, até quando ele veio para um festival de ouro Preto, ele veio me mostrando um material...

As aulas deles eram muito interessantes... uma vez... ele gostava de análise, analise mesmo, literal...e ele encomendava assim... pra mim era fascinante aquilo né, eu estava lá pra estudar música e fascinado com tudo que acontecia, que eu ouvia né, eu tinha dezessete anos, eu estava com... saindo de casa pela primeira vez e sozinho lá pra escola de música, morando só com estudante de música.. (risos).

Conheci o Widman de cara, conheci o Smetak, aquela magia toda..

Eu era aluno do Manhani também, eu era aluno de história da música, do Manhani.

Marco: ... e o Jamari recomendava uma coisa interessantíssima, uma vez ele falou comigo assim... ele pediu pra fazer um estudo dos temas de todos os prelúdios e fugas do cravo bem temperado... [uma] comparação...

Então a ideia era a seguinte, pegava um papel quadriculado.. tudo assim que se passa pro computador e tal ele fazia uma versão a mão. Papel quadriculado, punha aqui [na vertical] a escala e nesse sentido aqui [na horizontal] a duração. Então, por exemplo, se ele começou com um Dó, eu pego a linha do Dó. Se o Dó é uma semínima, por exemplo, ele punha dois quadradinhos...ele determinava, por exemplo, cada quadradinho uma colcheia, ou dependendo, uma semicolcheia né? Pode ser semicolcheia pra poder caber. Então se fosse fazendo com semicolcheia ele pegava quatro quadradinhos, seria uma semínima. Ai ele subiu para um Mi, então eu vou lá para o Mi e agora é uma colcheia... então são dois quadrinhos [no Mi], entendeu? Só que ele marcava os pontos assim... e depois ligava. Então você cria um gráfico do movimento melódico né? Ai eu fazia de todos os temas dos prelúdios de cravo bem temperado e tal, então depois você comparava um com o outro, é espetacular! Inclusive você começa a ver uma espécie de uma assinatura de Bach, você vê... isso é muito semelhante mesmo. Essa ideia aqui, a música é outra, mas você vê que tem uma assinatura de Bach né..

Uma coisa que Bach usa demais é, por exemplo, “Tirorin”, sabe? “Ti, Tô, Ti”!

E, por acaso, eu adotei isso também. Noventa por cento das minhas músicas começam com intervalos descendentes subindo. Quando eu percebi que eu estava fazendo isso... e no Bach isso era um monte viu... um monte de tema dele, se você procurar, é “tirorin”!

Marco: Montanha é o filho mais novo né, é a linha masculina lá no alto. Quietude... né.. aquela melodia... montanha tem a ver com suavidade, aquela melodia é muito suave, né?

Aquela melodia é uma das melhores que eu já fiz.

Quietude, misterioso, tem... aqui, do corpo é a mão e a testa entre os olhos... (risos).. um ponto exato aqui. Frutas e sementes, pássaros de bico preto, árvores firmes e nodosas. Então só essa quietude já é uma referencia, não era para ser uma melodia.... eu poderia criar uma coisa mais rítmica, então é uma melodia muito suave e tal, mas o ritmo é aquele [bum,bum,bum,bum,buuuum] que tá na D'Angelin né.

Vento

Marco: O Vento... eu tava tentando [criar] alguma novidade em cada uma [cada Música dos Trigramas..]

O Vento é o primeiro trigrama, que é a filha mais velha né, então, a linha partida tá embaixo né? “Tan,tan,tinnnn,tan ...”

Eu, de cara, quando eu fiquei brincando com esse ritmo e tal, eu estava pensando... de cara eu lembrei de um tema de Handel, que eu toquei várias vezes com a sinfônica. Parece que é... uma daquelas peças que ele fazia para cerimônias, tipo “Fogos de artificios”, tem uma de fogos de artificios, feita pra o ar livre, a orquestra tocando ao ar livre, com fogos jogando e tal...

Ele fez umas coisas assim, na época sabe? Era o multimídia da época assim né? (risos) E esse tema é um tema dele que eu achava muito interessante, muito simples e tal, e eu tinha tocado na sinfônica, que era assim.. é o que tá lá né? Marco canta o tema de Handel: “para, pin, pin, para, pan, pan, para, pin, pin.....”

Inteirinho esse ritmo, falei, “pô”, esse tema é todinho o ritmo do Vento, é sempre duas colcheias né [e duas semínimas], “para, pin, pin, para, pan, pan....”

Então esse aí é o primeiro trigrama que a melodia é o ritmo. Não é uma base rítmica que eu criei em cima né? Então eu peguei essa melodia, gravei com tubos de PVC soprado né.. pra ter o efeito do vento..

Alexandre: Qual que é esse tema de Handel, como é que chama?

Marco: Isso que eu tô tentando lembrar.. é uma dessas peças....

Ai eu criei um trequinho né, aquela segunda parte [sessão “B”]: “tiro, ran, ra, tiro, ran, ra...], que é Bach, sabe.. assim, Bach e Beatles estão em todas as minhas músicas! (risos).

Você fala assim, quem que foi mesmo assim [a sua principal influência]? E... Philip Glass, a partir de uma certa época, por causa daquela coisa rítmica e tal né? Mas.... [as principais influências] é Bach e Beatles..(risos)

Mas o Bach é o tempo todo!

Alexandre: Mas essa melodia do “B” é de Bach ou é inspirada?

Marco: Essa melodia é inspirada em Bach, que eu fiz como uma segunda parte né? Fiz ela no ritmo [tira, tan, tan..], mantem o ritmo do Vento, o tempo todo. Uma parte é o tema de Handel [Sessão “A”], outra parte eu fiz, com o ritmo né [do Vento, sessão “B”]?

O Vento é suavidade, o Vento é suavidade e penetração. Pro I Ching, o Vento tem o poder de penetrar suavemente, ele não usa a força.. então, qualquer frestazinha assim ele passa suavemente e tal, ninguém segura ele, sempre tem uma frestinha pra ele... (risos), pra ele passar né?

É a filha mais velha, suavidade... tem a ver com a madeira, galo, cor branca, indecisão, homens grisalhos de testa larga, minha descrição né... (risos), e é o sudeste.

Marco:

Fogo

O fogo é interessante, eu peguei essa base rítmica né, inteira partida e inteira né? Marco canta: “tun taca tun, tun taca tun...”, que é pro bumbo pra percussão também né? [Eu] Mantive isso o tempo todo e criei uma melodia que ela vai aumentando o número de notas do final né, você se lembra? É muito minimalista aquilo né? Marco cantarola a melodia: “tara tan tan, taratatataa taratatataaann...” É bem diatônico... [Marco explica cantarolando o processo de adição que acontece em três pontos da melodia]. Então isso [o processo de adição na melodia] vai se desenvolvendo em cima da base, rigorosamente ternária, Marco canta novamente: “tun, taca tun, tun, taca tun...”

O Fogo é o aderir... é interessante isso, o Fogo precisa de alguma outra coisa para ele existir. Ele está sempre prezo na madeira, na lenha, não sei o que e tal...

Se tirou a madeira o Fogo some né? Então esse aderir tem a ver com isso.

O sol luminoso, o calor, luz, meio dia, o animal é o faisão, olho, lanças e armas, Homens de ventas dilatadas, os barrigudos.. (risos). Animal: jabuti, caranguejo, caracol, tartaruga.. (risos). Mas ai no caso, eu tive essa ideia de fazer uma base mesurado, medido assim exato, e brincar ritmicamente com essa variação que vai deslocando né? Ai foi uma ideia musical que eu achei legal e funcionou bem e...

E o Lago foi o seguinte, até entrar no estúdio eu não consegui compor para o Lago, de jeito nenhum, eu tentei de todos os jeitos.. que é duas inteiras e uma partida né [linhas do trigrama]? Marco canta o ritmo correspondente: “tum, tum, taca, tum, tum, taca...”. E ai, não teve jeito, chegou o dia de ir para o estúdio, eu falei assim: “eu vou criar no estúdio!”. Não tem jeito, é a única, porque as outras todas já estavam definidas, eu ia criar muitas coisas no estúdio, mas já tinham a estrutura definida né?

O Lago não teve jeito, ai foi um improviso dirigido que... acho que o Artur usa uma flautinha de bambu... foi um improviso dirigido lá que.. fui tentando, tentando, ai teve uma hora que eu falei “Chega!”.. chega de mexer e tal... O Lago foi uma que deu trabalho mesmo sabe.. e o Lago é a alegria, eu acho muito interessante o Lago ser a alegria no I Ching, por que depois que eu soube que o Lago era a alegria, toda vez que eu via uma

lagoa na estrada, assim, viajando, eu achava que mudava tudo. É ou não é?? De repente você vê um lago, do lado da estrada assim, com... um laguinho muda tudo, né? (risos)

Da um clima de alegria qualquer, não sei..

Alegria, jovialidade, gera contentamento, olha que legal.. outono, noite, ovelha, boca e língua, feitiçeira, sorriso e é o oeste.

Agora, isso, dentro da leitura do livro, pra quem conhece profundamente assim, é tudo simbólico né? Tem um sentido né..

Uma coisa que aparece muito é o caldeirão né.. toda hora aparece!

Atravessar a água né...

Alexandre: tem uma série de questões relacionadas à coreografia, que foram determinadas por você na época da criação da trilha para esse balé. Será que você poderia falar um pouco a respeito?

Ideias de Marco Antônio que dizem respeito ao balé

O pêndulo né?

Porque, na verdade eu não compus para balé, mas quando eu estava fazendo, e quando eu estava gravando, cada vez mais eu achava bom para dança né? Do mesmo jeito que o Rodrigo usou a partitura geométrica pra criar coreografia... porque a gravação do 21, o Rodrigo Pederneiras acompanhou a gravação inteira, todos os dias do estúdio, do primeiro ao último. Então ele viu eu criando na hora, porque que eu fazia aquilo, porque..

As figuras geométricas é o seguinte, eu criei partituras e tal, mas.. e você improvisava em cima delas, mas.. que instrumento ia tocar, qual ia parar, como é que ia ser feito e tal, eu ia dirigindo né? Eu ia criando na hora, uma direção... eu ia criando na hora mesmo. Ele acompanhou todas as gravações, os ensaios, depois as gravações. Então, quando ficou pronto, ele sabia ler aquilo ali perfeitamente. E o que é interessante desse código das figuras geométricas, é porque um leigo total em música consegue ler a partitura mesmo, assim, totalmente! Então ele usou as partituras para criar a coreografia. Por isso ele falar que mudou toda a concepção dele... que o 21 é um rompimento, assim, do que aconteceu antes, na carreira dele como coreógrafo, e do grupo corpo né, pra o que ele veio fazer depois. E todo mundo que assistia o 21 falava que era impressionante como a música era junto com a dança. É porque eu fiz a música em cima da mesma partitura que ele usou pra fazer a coreografia, sabe? E isso aqui é perfeito né? E eu achei, pô... um balé, assim, que você tem oito peças pequenas, que são os trigramas, muito diferentes umas das outras né? Assim, características bem diferentes mesmo, e tal..

Então você pode criar uma coisa mais lírica, assim, mais solta, uma coisa com muito ritmo, mais... visceral e tal..

E depois assim, os hexagramas, uma música enorme assim, que “pabababababa”, que tem esse pulso e tal, constante né, de repente volta...

Ai eu achei aquilo perfeito para balé e na época eu... antes disso, alias alguns anos antes, eu tinha feito uma pesquisa longa sobre pêndulo. Primeiro lá na fundação, com um grupo que eu dava aula.. Na fundação, acabou formando um grupo pequeno, tinha a Inês, que era a minha mulher na época, o Cebola, o Bruno Cebola estava nesse grupo, um pessoal assim.. A gente encontrava toda semana, depois a aula passou a ser no Uakti, eu morava no Uakti ai a aula passou a ser lá. Então a gente começou a criar coisas, passamos a manhã um tempo longo estudando o caleidoscópio, e começamos a criar todo tipo de caleidoscópio que você podia imaginar, a gente fazia mesmo, para ver o resultado. Depois o calango mágico continuou isso, ele criou caleidoscópio de projeção, muito interessante.

E, em uma época, a gente fez um estudo sobre o pêndulo. Eu chegava e propunha um negócio, vamos estudar o pêndulo! Ai estudamos o que era possível sobre o pêndulo assim, praticando mesmo, experimentando, e é mágico, negócio espetacular, como que é possível..

Então eu criei uma coreografia que para ser feita com o pêndulo e, um dia, quando eu fui apresentar isso lá para o Grupo Corpo, eles compraram assim, o direito de dança, mas acabaram nunca montando, mas assimilaram que era um balé, então compraram o direito de dança, nem sei se está valendo [ainda]...

Ai eu montei um pêndulo, lá no palco do teatro deles, com o Pedro Pederneiras, que faz a parte cenográfica toda, criamos um pêndulo bem pesado, assim, de ferro, com cabo de aço, muito alto. Então ele criava um círculo assim, lento né, porque com o cabo muito grande, o movimento dele é bem lento assim. E grande né, um círculo enorme. Ai eu marquei no chão, dividi o chão todo. Fomos colando fitas, tudo muito medido né, com um centro e uma linha para traçar um círculo perfeito assim, depois pegamos o raio e dividimos em seis né? Ai colocamos fitas, pra fazer um hexágono grande.. um triângulo dentro do hexágono, dois triângulos e tal.. que representava tanto os hexagramas, os seis lados do hexágono, quanto o triângulo interno, o ternário. O pêndulo ficava girando.. eu usava ele também nesse sentido, mas essa ideia do círculo era mais legal. E os bailarinos dançavam junto com o pêndulo, sabe? E tinham pontos certos para eles ficarem, já marcados ali e tal. Dava para fazer coreografia junto com o movimento do pêndulo, espetacular sabe? Ele era um regente, assim, preciso né? Porque, ele é muito preciso, até ele parar ele vai estar fazendo esse círculo no mesmo tempo. Ai eu criei toda uma estrutura, já pensando no I Ching dançado e tal, fui lá e fiz uma oficina com todos os bailarinos, a direção do grupo, o Paulo Pederneiras e tal, o Rodrigo, coreógrafo, e todos os bailarinos da época né. Ai eu fiz uma oficina, primeiro falei sobre cada trigramas, falei tudo isso aqui, na época eu sabia até mais, e falava um monte de coisa, ai ouvia um né.. depois falava sobre o outro e ouvia outro e tal... Isso durou o dia inteiro, paramos para almoçar, voltamos. Ai depois esse workshop lá com o pêndulo, que era espetacular cara, não sei por que que não rolou...

O Pêndulo era um maestro né? Por exemplo, uma possibilidade é você tocar quando ele passa perto de você. Se ele está girando nesse círculo aqui que tem um hexágono, em cada vértice do hexágono, por exemplo, você põe uma pessoa e ela toca um instrumento

quando o pêndulo passa exatamente no vértice que ela está. Assim você tem uma precisão absoluta, Assim, melhor do que uma regência.

Porque é uma questão visual assim, o pêndulo passou assim exatamente.. o cara “pá!”, um cara que nunca tocou junto consegue tocar assim, e sai perfeito, voce ouve assim: “tum, pen, plen, pown, tun, pen, plen pown...”. Ai se você põe um, imaginando um hexágono aqui, um vértice aqui e outro aqui, de repente você põe um aqui no meio, então você vai dividir esse tempo no meio, então vai ficar: “toco, pen pain, toco, pen pain...”. De repente ele sai daqui e vem pra cá, então aqui, agora, a pausa que estava aqui passa para cá, essa nota que estava aqui, além de criar uma pausa, ela muda de lugar, é maravilhoso o efeito né?

Tinha, também, a ideia de instrumentos para a dança, eu não sei como que eu arrumava tempo pra isso tudo.... (risos). Ai eu falei, “bom, vou pensar em instrumento que funcionem dançando, você passa a dançar e ele toca né? O chocalho era o mais simples né, assim, os índios brasileiros e tal.. mas tinham outros, tinham vários outros que.. aproveitando o movimento do corpo para o instrumento funcionar né? Só funcionava dançando, se não dançasse ele não tocava..

E ai tem o quadro dos hexagramas né, que.. eu escolhi essa ordem ai...

Eles ficaram muito interessados, ficaram muito impressionados com esse workshop que eu fiz e, a música eles gostaram muito mas, de repente, o Rodrigo falou uma coisa que eu falei assim: “bom.. acabou!”. O Rodrigo falou um dia comigo assim: “eu nunca uso coreografia em circulo”. Ai eu falei: “Ah, então..”.

Eu fiquei tão chateado com esse negócio, fiquei, assim, meio decepcionado. Porque, você desprezar o circulo, é tipo desprezar Deus. Se tem uma coisa que representa geometricamente Deus, é o circulo e a esfera, porque tudo no universo é esférico e circular. Todos os astros são esféricos e fazem um movimento circular. Ou eles fazem esse movimento aqui, giram em volta deles, criando o circulo, e a esfera é o circulo girando né? Então assim, o universo é baseado no circulo e na esfera, não tem outra. Então, se você fala um negócio desses você elimina Deus..(risos).

Além da ideia pro I Ching, eu tinha feito um laboratório, por causa daquele estudo com o pêndulo, em uma época eu reuni um grupo de dançarinas, eram todas mulheres, que eram as melhores dançarinas da época aqui, sabe?

Eram as melhores dançarinas do grupo corpo da época, era a Bel, todas que pararam de dançar a muito tempo, a Dudude Herman, que era novinha na época..

Então era um grupo seletto de bailarinas, que eu tive um encontro semanal com elas, durante um longo tempo, em um prédio na Getúlio Vargas, que já foi coisa estudantil, depois virou boate do DCE da federal, foi um monte de coisa.

É um prédio que tem ali, entre a Rua do Ouro e a Getúlio Vargas, sabe?

Ai ele estava meio abandonado lá, e tem um salão bem grande, com um teto muito alto. Ai eu consegui um jeito de instalar um pêndulo lá no altão assim, fiz um super pêndulo, e encontrava com elas lá toda semana, pra fazer um laboratório de dança, com o pêndulo. Foi espetacular sabe? Então assim, tem uma série de coisas que a gente experimentava lá, que é maravilhoso. Como o pêndulo é muito longo e em um espaço grande, ele traça um circulo muito grande e lento. O movimento dele é mais ou menos assim.. e e muito bonito, totalmente hipnótico. É um circulo, quase perfeito assim, porque ele vai fechando

aos pouquinhos, muito lentamente. Então, com a velocidade que tem, da para dançar em volta dele cara, um negócio espetacular!

Mas era um outro balé que estava imaginando, que tinha uma outra pesquisa junto, que tinha a ver com a criação e evolução das espécies. Então eu lembro que tinha um exercício que eu propus e a gente fez lá, de imaginar como é que seres com números diferentes de pernas se movimentavam..(risos). Legal né?

Então assim, por exemplo, insetos que tem seis pernas, ai eu boleei um jeito. Duas na saída ficavam assim, uma abraçava a outra, então ela ficava com duas pernas e uma mão, e a outra também, então ficava com seis. Ai falava, agora anda.. ai é ura um problemasso! Então, assim, eu falava com elas, procura uma formiga, com uma lente, pra ver como ela faz. Ai elas iam pesquisar mesmo, ai de repente elas conseguiam, sabe? De repente era um bicho de seis pernas andando mesmo. Era para ter uma evolução das espécies desse jeito. Mas assim, o movimento de dança com o pêndulo era tão bonito... tem um outro que eu fiz... eu fiz oficina com o pêndulo em vários lugares, até lá em Nazaré, quando eu morei lá. Uma vez eu resolvi fazer, foi em um fim de semana que tinha muitos hospedes, porque moradores, residentes lá, tinha uns quinze no máximo, que moravam lá mesmo. Mas, chegavam hospedes mesmo, ai teve uma época que chegaram vários lá, ai eu resolvi fazer essa oficina. Tinha uma sala grande lá, ai eu montei o pêndulo e fizemos.

Dança dos hexagramas

Os hexagramas é a combinação possível de dois elementos em grupos de seis. São sessenta e quatro né? E esse... existem vários quadros diferentes, existe um, que costuma a vir nos livros de I Ching, que é pra facilitar você a encontrar. Então ele vem em uma certa ordem, assim, pra facilitar... entendeu?

Você sorteou lá ai de repente caiu esse aqui. Então, tem uma certa disposição no quadro lá pra você identificar ali, de alguma maneira. Eu escolhi esse aqui pela perfeição que tem dentro dele, musical... de cara esse ai é o mais musical, eu pensei.. tem todos né? Esse ai não tem jeito de sair dele.. essa perfeição aqui eu não vou conseguir com outro. É o seguinte, o primeiro trigramma, de baixo, é sempre seguindo essa ordem né? [sequência familiar dos trigramas]

Então Céu, primeiro em baixo, [na base], todos eles. Isso quer dizer que o primeiro tempo do compasso composto é sempre igual, o segundo tempo vai ser sempre variado, com uma variação muito interessante, porque é a semínima que vai... né? Ai no caso no seis por oito vai ser a colcheia que vai estar aqui, duas semicolcheias, depois essa colcheia vai passar para aqui, né? Depois ela vai passar para três, pra cima, que é a maneira que o Décio usou pra decorar né?

Então embaixo vai ser sempre “tum, dum, dum...” e em cima vai pegando aquela sequência, [o trigramma da base vai ser o mesmo durante oito compassos, oito hexagramas, enquanto os trigramas de cima vão mudando]. De repente é o segundo que vai para baixo, é o Terra, então vai ser: “taca, taca, taca...”. Depois vai ser o terceiro, que vai para baixo, depois é o quarto, então, a mesma ordem que o trigramma de cima está seguindo na horizontal, o trigramma de baixo segue na vertical. Então não podia ter coisa mais simétrica assim e muito musical, né? Porque o fato de você ter o primeiro tempo sempre igual,

“você tem um apoio, e encima sempre variando pô, se eu tivesse tido essa ideia assim, sem saber do I Ching, eu acharia ótimo! Eu iria falar: Pô, essa ideia é legal hein..”(risos).

E por causa disso, o trigramas de cima mantem essa ordem, horizontal, e o de cima na vertical, eles vão se encontrar iguais na diagonal. Essa diagonal, escrito em vermelho, são os hexagramas especiais no I Ching, Se você sortear com aquelas varetas todas, eu sorteio com a vareta, que é o original né, da época., que demora né? Assim, eu lembro da Inês jogando lá, você põem um tanto de vareta aqui, um tanto de vareta ali, então você faz um moente de manobra com a vareta até achar uma linha. Demora muito, ai você faz tudo de novo ai você acha a segunda linha.. Você fazer isso seis vezes e sair as seis inteiras, saco? É ganhar na Sena, [Mega Sena]. Então ele tem que ser importante, entendeu? Ou sair todas partidas, ou sair igual [trigramas com linhas diferentes, porem dois idênticos].

Então, por causa disso, quando sai um desses, na leitura do I Ching, é pra você levar a serio..(risos), tem alguma coisa que você tem que ouvir ali! Ai, a decisão que eu tomei foi a seguinte,: bom, eu vou usar um instrumento coringa, que só vai tocar na diagonal. Então, se você prestar a atenção, tem um instrumento que toca só aqui, depois aqui, depois aqui.. [Marco mostra os hexagramas idênticos, na diagonal da partitura dos 64 hexagramas]. Ai quando começa de novo, [quando começa a nova sessão], é um outro instrumento, porque muda a orquestração toda né? Uma versão é só percussão, [a outra é] só cordas, só [a outra é] só sopros.. mas ele só toca no...na diagonal. A ideia do instrumento coringa eu achei legal viu? Porque ele não aparece em outros lugares.

Alexandre: As variações foram todas pensadas fora do estúdio ou dentro mesmo?

Marco: Eu fui criando, criando, criando até.. eu levei um monte de ideia [pro estúdio] e lá dentro, isso deu muito trabalho fazer isso né? Eu estava te falando, a gravação deu muito trabalho, a mixagem.. Ai, quando acabaram as ideias, estava com um tempo suficiente, eu falei: “Deu né?”

Um tempo legal, com a duração maior, e que quando voltasse lá, mudasse a instrumentação né? A ideia era só essa..

Mas os instrumentos eu fui decidindo no estúdio mesmo..

Agora, porque você começa com um né? Um sozinho lá, por exemplo...

Tem um, por exemplo, que foi feito com baqueta no baixo elétrico, uma corda só.. uma coisa assim... “tum, dum, dum, dum, taca, taca, tum....”.

O Décio é quem fazia as bases todas né?

Alexandre: Em alguns momentos um instrumento toca somente o trigramas da base enquanto o outro responde com o trigramas superior né?

Marco: Tem uns que foram assim..

Ai eu fui montando mais..com função musical né? Vou botar um agudo aqui...

E assim, é hipnótico né? Isso ai é espetacular.. e essa estrutura, essa simetria que existe nessa partitura toda, você ouve, entendeu? E mesmo que você não tenha o conhecimento disso, ou o conhecimento musical, você percebe que tem uma coisa fechadinha ali, e que

tem uma estrutura interna muito rigorosa e ao mesmo tempo muito musical né? É muito legal essa coisa do primeiro tempo ficar sempre igual, e o de cima variar sempre da mesma maneira, [Marco canta os primeiros oito compassos, mostrando a modificação dos trigramas]. O último ele volta de novo...

O Philip {Glass}, ficou fascinado com isso né. De vez em quando eu mostrava onde é que estava né? Acompanhando a partitura assim, de vez em quando eu mostrava né.. e ele só balançava a cabeça assim [para a frente]...(risos)

E ele sacou de cara né? A leitura... de vez em quando eu mostrava o coringa né?

Quando eu apontava o instrumento voltava... [nas diagonais].

Entrevista com Décio Ramos

Trovão:

Alexandre: Décio, me conta um pouco a respeito do que você se recorda do processo de criação do arranjo e gravação do Trovão. Se quiser pode começar falando um pouco da instrumentação..

Décio: Esse mais grave [“tambor” que toca o ritmo base, dos trigramas]...é um garrafão de água... garrafão de água, tá?

Alexandre: de água?

Décio: é, sabe um garrafão de vinte litros de água? Mas esse garrafão.. ele tem uma coisa, um detalhe sabe..(risos). É...pode parecer bobagem, mas ele era um garrafão americano, lá da Califórnia que alguém lá numa viagem dessas deu pra gente e ele tinha um som diferente dos garrafões brasileiros, por que ele tinha um grave que os brasileiros não tinham. Então começa por ai né..

E ai depois, tem dois tambores condensadores, sabe quais são né?

Tem um mais grave e tem aquele solista, que é um mais agudinho né, que o Paulinho fez o agudinho. Então, agora ai tá começando a sessão de improvisos né..

Então o agudinho vai improvisar quatro compassos, ai o grave vai mais quatro, ai o agudo, ai o grave...e tem essa base de triângulo, no meio disso tudo né..

Conforme ele tá no improviso, ai eu só faço a base, ai quando eu vou fazer o improviso, depois de quatro compassos, ele segura a base né...

Alexandre: O que vem antes do improviso é tudo escrito pelo Marco?

Décio: É... como eu te falei né... ele não precisou escrever, ele só falou “faz assim”...

Ele só falou “quando for aqui você faz assim, tátátátátátátátá.....”

Depois faz :”tágatágatágatágatága...”.

Alexandre: E junto com o garrafão que faz a base, qual outro instrumento que tinha?

Décio: Tinha um condensador grave...

Alexandre: e no momento que vocês tocavam as sugestões do Marco, vocês tocavam juntos, em uníssono?

Décio: Isso, a gente vazia juntos.

Alexandre: vocês faziam as sugestões do Marco em uníssono e depois retornavam juntos para a base né..

Décio: Isso, exatamente, com os tambores e com o triângulo!

Alexandre: Décio, que instrumento é esse que surge no meio dos improvisos dos tambores?

Décio: Ah, esse instrumentinho que entra ai agora , fazendo só um “tugugudan...tugugdugudan...”, bem afinadinho né... é um barrilzinho, pequenininho assim, com um tamburin colado nele, do lado de cima. Então a gente toca, ou com o dedo, ou com uma baqueta. Então é esse tamborzinho... é um barrilzinho...

Montanha:

Décio: É interessante, essa montanha ai foi o Marco que fez essa Marimba de vidro ai... foi o Marco que fez.. essa solista ai.. e eu fiz a D’Angelin.

Alexandre: São duas solistas né?

Décio: São duas e é ele quem tá fazendo as duas, improvisando. Enquanto isso a D’angelim tá fazendo o trigramma né?

Vento:

Ai são duas marimbas de vidro tocadas pelo Marco com arco. Esse tema ai que lembra o “Reais fogos de artifício” do Handel, né? Essa melodia é tocada com o arco, na marimba antiga, de vidro.

Na segunda repetição o seu pai [Artur Andrés] e o Marco sopram alguns tubos.

Fogo

Décio: e o que acontece ai em termos rítmicos é muito doido né? Porque... existem umas repetições, não sei se você sabe..

Alexandre: Qual que é a instrumentação dessa música, você se recorda Décio?

Décio: Tambor condensador, médio e agudo, Marimba de vidro, Grande pan e inclinado dobrando, Clave [um som de madeira], Marima D’Angelin tocada com uma baqueta de madeira na ponta da tecla, piccolo.

Agora vem esse de quinta diminuta...

O flautim é de improviso. Quando tudo estava montado [a base da música] o Marco chegou pro Artur e falou: agora você faz um improviso assim ó... mais ou menos assim, nesse caráter.... Ai seu pai foi de prima e fez, e ficou!

Lago

Décio:

O Lago foi produzido no estúdio né? O Marco tinha as ideias todas na cabeça ai quando chegou no estúdio ele falou.. ele foi montando e falando pra gente: “faz assim, faz assim..”.

Tem uma série grande de moringas.. nessa época o Paulinho comprava umas moringas, em lugares diferentes, e fazia um furo na moringa, entendeu? Ele fazia o furo no lugar certinho e tal, experimentava, então ele estava fazendo experiências.. Era uma época assim, que a gente tinha umas quinze moringas..

Ai eu não sei quantas moringas tem [na gravação do Lago], mas são várias né?
E tem aquela flautinha indiana né.. Nãaaao, não é a flautinha indiana, não é...
É uma outra flauta do Artur, é uma flauta assim oh.. pequenininha.

Alexandre:

Na base são só moringas?

Décio: Não, vai rolar mais coisas pela frente..

Sabe o que que é isso?

Isso ai é o seguinte, são os tubos com joelhos, tocados no chão do estúdio, que tinha um tapete...

Ai [junto com os tubos com joelhos] surge o flautim [indiana ou chinesa].

Isso que o seu pai faz [no improvisado] é muito bonito viu? Assim, da a impressão para mim, sabe, que estava tudo escrito! A impressão que eu tenho ouvindo, por exemplo, esse trigrama, é que o improvisado do seu pai estava escrito, entendeu? É onde que de repente a gente até brinca com alguém, em um workshop, quando faz uma pergunta, assim né.. ai seu pai gosta de brincar com o cara falando assim: “não, porque, muitas vezes quando você acha que é um improvisado, tá escrito e quando você acha que está escrito, é improvisado, ai é bem assim.. Parece que tá tudo escrito e foi tudo improvisado, na hora e de prima!

Dança dos Hexagramas

Como surgiu a diagonal, evidenciada por timbres diferentes, nas variações da partitura de hexagramas?

Décio Ramos:

“Eu acho que, eu não sei direito, assim, mas o Marco lembra que fui eu quem vi aquela diagonal. Então, diz, então, ele que eu notei aquela diagonal e falei “ó Marco, parece que aqui ó, os dois trigramas são iguais, e forma uma diagonal assim ó..”. Sabe? Como se fosse um tabuleiro de xadrez, onde corre o bispo né?

Então ai.. olha que incrível! Ai o Marco ficou com aquilo na cabeça, ai, então, ele teve a ideia de na diagonal colocar alguma coisa acentuando a diagonal. Isso não acontece sempre, parece que, pelo que eu me lembro, é duas vezes que não tem, [Décio refere-se às duas variações, das onze, em que Marco não evidenciou as diagonais, com timbres diferentes].

E esses sinos no início da Dança dos hexagramas, você sabe o que significa isso ai??

Décio:

Eu me lembro que a gente gravou isso ai [os sinos], sem metrônomo né, só na base da “amizade”. Ele [o Marco] fez um 21, 11 no ralentando e 10 no acelerando. (Ouvindo a primeira sessão, Décio Ramos canta cada um dos ataques dos sinos, para evidenciar os 21 ataques)

No 10 entra a música né? Então são 11 com desacelerando, sendo que o último, o décimo primeiro, é o mais lento deles, entendeu? Porque, para entrar o décimo segundo, que é o início do acelerando, demorou bastante tempo, entendeu? Sacou?

Isso foi gravado bem solto né?

É, isso foi gravado bem solto, sem o auxílio de metrônomo nem de nada. Foi bem aleatório... aleatório não, mas, assim, intuitivo! Rola um 21 ai, com acelerando e desacelerando.

O 21 foi depois do I Ching né? Ele já estava brincando com isso.

Décio: O 21 foi depois do I Ching, três anos depois, eu acho.

Primeira variação:

Décio: Ai tem as palmas, os palmeros da espanha! Saco?

O Paulinho fazia todas as semínimas, [das palmas], e eu fazia a segunda colcheia, a segunda só. E tem um detalhe ai, que é o fator dificultador ai, pro Paulinho. Quando ele tocava as semínimas, ele tocava com um timbre mais grave, quando era figura de colcheia, que tinha “ pábá”, [quando eram linhas partidas], então era aqui..[Décio demonstra com uma palma de sonoridade mais aguda], agudo! Então ficava: [Décio

demonstra a maneira como o percussionista Paulo Santos realizava as palmas de semínimas.

No primeiro hexagrama, céu-céu, vocês tocavam juntos as palmas?

Não, nesse caso só o Paulinho tocava as palmas. Eu só fazia as segundas colcheias, [os contra tempos], e o Paulinho fazia as primeiras, com o timbre de palma diferentes, o que dificultava muito!

E tem outros instrumentos nessa primeira sessão, vamos ver quais são eles?

Bom, tem um tamborzão grave ai né? Sabe o que que é isso? É um tambor paquistanês.

Tem algum instrumento acompanhando as palmas, me parece..

Ai tem tabla fazendo os hexagramas, junto com as palmas.
Já nas diagonais, é um tambor condensador. Além disso tem o sino, que marca a “cabeça” de cada compasso.

É interessante que o tambor grave e a tabla estão afinados na mesma nota, [em Sol]. O Tambor no grave e a tabla na oitava de cima, duas oitavas acima né?
Décio canta as notas nas diferentes oitavas...
Isso é muito bacana, como que sai, assim, sem querer né?

O Tamborzão está no primeiro tempo, junto com o sino, né?

Isso, ele está no primeiro tempo com o sino.

A diferença é que o sino é tocado de dois em dois hexagramas.

Segunda variação:

Bumbo no primeiro tempo! São os dois pans fazendo os hexagramas, em oitavas né?
Tocando a mesma nota né, no mesmo tubo..

E a flauta com baudruche... esse solo seu pai também foi grande!
Eu não conheço flautista nenhum no planeta que toca isso ai.

Ai tem marimba também, fazendo o hexagrama. Tá sacando? Parece um som meio de piano né? As marimbas fazem os hexagramas timbrando só (com o grande pan). Assim, a noção de tempo que o seu pai teve ai (no solo) é incrível, porque assim, deu para ele construir todo o solo dele e terminar no momento certo, que é mais ou menos por ai (final do solo, durante a audição que fazíamos)...

Ah, volta aí (durante a audição que foi feita no decorrer da entrevista).

Então parece que naquele lá que passou, (segunda variação), não tem a diagonal. Esse é um dos que não tem (uma das variações que não tem a diagonal).

Vamos lá pra frente (terceira variação).

Terceira variação:

Décio: Agora voltou a diagonal.

Ai tem um instrumento que eu acho que é o virginal.

O virginal, ele é um instrumento de cordas, como se fosse aquele Cimbalom, sabe? Pra tocar com baquetas, tá ligado? Ai tem um do Marco, que é o Virginal. Ele é meio triangular assim, é um triângulo retângulo, e toca assim né, com as duas baquetinhas assim, fazendo os hexagramas. (Décio demonstra com gestos a maneira em que o instrumento é tocado).

Qual instrumento que toca a melodia principal, desenvolvida nessa terceira variação?

É o Chori, quem toca a melodia principal.

Isso que você falou que é o virginal que faz, por acaso não é o violão com baquetas quem está tocando?

Olha.. ai você levantou uma lebre viu.. pode ser mesmo viu, o violão tocado com baquetas! Eu acho até que foi!!

Eu acho que foi!!

E esse grave que tem na música, o q é?

Não sei se é um piano tocado com baqueta, no bordão, eu acho que foi!

Esse instrumento que responde o Chori, improvisando, é a Iarra. Depois do improviso volta a melodia do Chori.

Qual instrumento que toca as diagonais?

Parece que são os pans.

Escutando, eu acho que tem timbre de inclinado (Pan inclinado) e Grande Pan.

Voltando lá atrás, eu tô achando que é o virginal mesmo, que não é o violão não!
Eu não tenho certeza de quem está fazendo as diagonais, não sei se são mesmo os Pans..

Entrevista com Artur Andrés

TRECHO DA ENTREVISTA DE ARTUR ANDRES, A RESPEITO DOS SEUS IMPROVISOS NO BALÉ E EM OUTROS TRABALHOS.

Dos instrumentos construídos por Marco Antônio, qual o que mais lhe fascina?
Sem sombra de dúvidas é *Torre*. Este instrumento o Marco construiu baseado em um instrumento criado por Walter Smetak denominado *Ronda* que tinha um sistema semelhante, de um mecanismo com uma manivela que fazia girar uma peça cilíndrica que acionava diversas cordas. Só que, por usar um tubo de PVC de diâmetro bem maior do que as duas cabaças utilizadas por Smetak, a tessitura da *Torre* abrange um espectro sonoro bem mais extenso. Outro fator que a enriqueceu muito foi a utilização do arco dom haste dupla que ampliou muito gama de matizes rítmicos e de notas do acorde que podem ser postas a vibrar simultaneamente.

Como se deram os improvisos de flauta, flauta com bocal chinês, flauta indiana e oboé de bambu no CD *I Ching*?

Bem, normalmente os improvisos de flauta, em *Terra* mas também em vários outros discos do Uakti inclusive, sempre foram feitos numa extrema pressão de tempo. Quase sempre as bases das músicas em que haveriam solos improvisados de flauta eram gravados durante dois períodos do dia e, via de regra, os improvisos ocupavam o final do segundo período de gravação do dia, daí eu até me acostumei a não me preocupar muito com essa questão de estar geralmente “frio” para tocar e, afortunadamente, quase sempre as coisas deram bastante certo. Acho que você começa a acreditar que existem mais coisas do que o mundo conhecido pelo qual estamos habituados a transitar na vida ordinária e a buscar uma conexão interna que possa ajudar a fazer frente a essa situação de pressão.

Uma coisa que sempre me ajudou bastante foi o estudo de escalas pentatônicas que me parece, abre um pouco a cabeça e os ouvidos para outras formas de expressão musical, e por não conterem os meios tons das escalas maiores (IV e VII graus), se encaixam com mais flexibilidade nas sequências harmônicas. No caso do Uakti, nossa música é em grande parte modal, então os meus improvisos tem muito dessa característica, que lembra muitas vezes a música que se faz no Médio e Extremo Oriente.

Fale um pouco dessa influência da música instrumental nos seus improvisos

Desde os anos da minha juventude, sempre ouvi muita música indiana, principalmente Ravi Shankar e seu tablista Alla Raka; Pannalal Ghosh – que foi um extraordinário flautista indiano que morreu muito jovem; o violinista L. Shankar que tem um disco fantástico com o guitarrista John McLaughlin, chamado “Shakti” e o tocador de Sarod Ali Akbar Khan. E, é claro, Steve Reich e Philip Glass, que fizeram essa ponte entre a

música ocidental e a oriental, de uma forma extraordinária, por meio do que se chamou Minimalismo musical. Mas do jazz muita coisa me influenciou também, o pianista Keith Jarrett, o flautista Hubert Laws, o compositor e pianista David Brubeck, e os nossos geniais Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.

EO que você poderia nos dizer a respeito da gravação de Lago?

Lago foi uma música, que me lembro, foi praticamente toda criada dentro do estúdio, a partir de improvisos de moringas, *flauta de bambu* e *oboé de bambu*.

O *oboé de bambu* é um instrumento de sopro bem pequenino, uma pequena vareta de bambu com quatro furos e uma palheta feita a partir do corte dessa vareta em uma de suas extremidades. O instrumentista tem que toca-lo com os lábios bem relaxados e ele tem um som até que bem potente para seu diminuto tamanho... rrsrrs Foi um presente que ganhamos da cantora catalã Maria Del Mar Bonet, que vive em Ilha de Malhorca, na Espanha. Durante uma turnê que fizemos com Milton Nascimento, durante um mês pela Espanha, ela que é uma cantora muito famosa lá na região da Catalúnia, tinha uma participação nesse show e nos deu de presente esse pequeno e gracioso instrumento de sopros.

Você poderia nos falar um pouco sobre a *flauta de bambu indiana*?

A *flauta de bambu indiana* que utilizamos nessa faixa foi um presente da minha mãe, Maria Helena Andrés que empreendeu diversas viagens à Índia da década dos anos 1970 até o final da década dos anos 2000. Nessa suas andanças ela nos presenteou com diversos instrumentos, inclusive um par de tablas que ela trouxe lá em cima no avião, debaixo dos próprios pés... rrsrrs, de Bombay até B.H.... rrsrrs

Então, essas flautas de bambu foram de extrema utilidade para o Uakti, não sei o que seria do *Lago* e da *Dança dos Hexagramas* sem esses preciosos instrumentos... rrsrrs

E foram diversas flautas de diferentes tamanhos e afinações... Elas são muito boas de se tocar, pois os dedos podem se deslizar e, daí, trabalharmos um pouco a expressão dos quartos de tom, *glissandos* etc.

Como se deu o improviso em *Terra*?

O improviso de flauta em *Terra* é um dos melhores improvisos gravados em discos do Uakti, que eu já fiz. Foi assim também, totalmente “na lata”, sem tempo algum prá pensar. Gravamos a base da música durante todo o dia, e nos “minutos finais do segundo tempo” o Marco me pediu pra fazer esse solo. Ele deu uma indicação legal: “lembre-se do solo do Hubert Laws no início da faixa ‘Encontros e Despedidas’, de um disco do Milton que havia acabado de sair. Daí, essa foi a minha referência naquele momento... rrsrrs E deu muito certo, devo agradecer ao Marco e ao Hubert Laws por esse solo... rrsrrs

Uma coisa que eu sinto forte, trabalhando com o Marco todos esses anos, é que além de toda a sua genialidade, ele tem uma sensibilidade muito aguçada e percebe o que cada um de nós do Uakti temos como qualidade musical, específica de cada um e, a partir dessa característica, ele sabe utilizar desse talento individual para compor, principalmente quando a composição envolve a linguagem da improvisação. É como se ele nos utilizasse musicalmente (no melhor sentido que isso possa ter, é claro!... rrsrrs) para compor, como um pintor que lança mão de cores e texturas para pintar seus quadros. E, acredito que Paulinho e Décio comungam comigo essa constatação de que aprendemos muuuito de música convivendo com ele durante esses trinta e seis anos.